c. c. postale

PINACOTHECA

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

diretti da

ROBERTO LONGHI ed EMILIO CECCHI

LIBRARY
MAY 5 1966
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE DI
PINACOTHECA
15, VIA ANTONIO BOSIO
ROMA
(37)

PUBBLICAZIONE BIMESTRALE

ANNO I, N. 4 - GENNAIO-FEBBRAIO 1929-VII

Digitized by Google

SOMMARIO

Pag.

GEORG GRONAU - *Le opere tarde di Giovanni Bellini* (con 3 illustrazioni) 171

WARTH ARSLAN - *Contributo a Jacopo Bassano* (con 10 illustrazioni) 178

CARLO ARU - *Argentari cagliaritani del Rinascimento* (con 17 illustrazioni) 197

EMILIO CECCHI: *Ancora il Bachiacca* (con 3 illustrazioni) 212

GIUSEPPE DELOGU: *Quattro dipinti inediti dell'Assereto* (con 5 illustrazioni) 216

ROBERTO LONGHI - *E ancora dell'Assereto* (con 5 illustrazioni) 221

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

ABBONAMENTO ANNUO		UN FASCICOLO SEPARATO	
Italia e Colonie	L. 60	Italia e Colonie	L. 12
Estero	» 100	Estero	» 20

VAGLIA: PINACOTHECA - 15, Via Antonio Bosio - ROMA (37)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LE OPERE TARDE DI GIOVANNI BELLINI

(*Continuazione e fine*)

Per cominciare con gli artisti della schiera più antica, con quelli che s'incontrano accanto al Bellini già nel 1492 per i lavori del Palazzo Ducale, ecco Lattanzio da Rimini, i cui lineamenti sono per noi relativamente più chiari da quando abbiamo imparato a conoscerne un paio di dipinti sicuri (1); ed eccolo nel 1508, aggiungere alla firma le iniziali «d. Jo. B.»: discipulus Joannis Bellini. Per buona sorte noi possiamo esattamente misurare la sua capacità, dato che di suo ci rimane una copia esatta da una Madonna del Bellini, dal gruppo centrale del quadro di Francoforte. Ed è sufficiente saggiarla un momento per escludere il nome di Lattanzio da tutto il gruppo delle opere in questione.

Cristoforo da Parma e il Marziale sono da escludersi per altre ragioni. Il primo, a tacere d'altri argomenti, era già tornato in patria innanzi il tempo cui toccano i dipinti discussi; e almeno dal 1499 egli appare operoso esclusivamente a Parma. Quanto al Marziale, firmatosi esplicitamente una volta come scolaro di Gentile Bellini (2), egli dimostra ben poche relazioni con Giovanni nel piccolo gruppo delle opere superstiti; inoltre, dal 1500 è molto occupato coi lavori di Cremona; ed è più che dubbio se, particolarmente nel periodo che ci riguarda, egli si trattenesse ancora a Venezia.

Vincenzo (dalle Destre) da Treviso, un tempo male identificato col Catena, nelle copie da lui firmate della «Presentazione al Tempio» (3), si dimostra veramente un artista di piccolo formato e con una dichiarata tendenza ad accentare esageratamente i tratti lineari al modo della scuola padovana. I suoi panneggi, dalle pieghe di fattura complicata, si direbbero sforbiciati nella latta. E la sua arte modestissima — di quale stoffa egli fosse documenta assai bene il quadro d'altare in San Leonardo, a Treviso — è in pieno contrasto con le tendenze pittoriche del vecchio Bellini.

Se ora citiamo anche il Rondinelli, ciò è soprattutto perchè, proprio da questo esempio, verranno a dimostrarsi più chiari gli sviamenti della critica negli ultimi decennî. Il nome di questo scolaro romagnolo del Bellini s'incontra già, di passata, nel Cavalcaselle; ma fu principalmen-

---

(1) Ludwig, op. cit.; l'intero materiale è stato poi accuratamente raccolto da G. Fiocco, *Bollett. d'Arte*, Serie II, II, P. I, 1923, p. 363.

(2) In un quadro di Mad. c. Santi e un committente, in S. Donato a Zara. (Vedi: *L'Arte*, XI, 1908, p. 386).

(3) Nel Museo Correr a Venezia (Crowe-Cavalcaselle, ediz Borenius, I, p. 149, nota 3) e nel Museo Civico di Padova. Un altro esemplare a Gran gli è stato ascritto dal Térey in *Kunstchronik*, 3 Sett. 1915, p. 554.

Digitized by Google

te il Morelli (1) — e tra i suoi seguaci anche il sottoscritto — ad impiegarlo volentieri quando occorreva battezzare dei quadri del maestro che non sembravano del tutto in armonia con la rappresentazione, allora corrente, dell'arte sua.

Nella Galleria Doria-Pamphili si trova un quadro di Madonna col Bambino e il Battista che porta la firma ineccepibile del Bellini, e nella stessa stanza era di solito appesa anche una copia dello stesso quadro firmata dal Rondinelli (fig. 23 e 24). La differenza di qualità fra i due dipinti è tanto palese che la vedrebbe un principiante: nel quadro col Battista il Bambino è di quel tipo che conosciamo da un'intera serie di opere dopo il '90; di membratura massiccia, il nudo alquanto accentuato, una creatura, insomma, piena di vita e vigorosa; in che ridicolo rampollo non l'ha trasformata il provinciale! Nelle sue mani anche la donna veneziana di razza fine s'è tramutata nella energica contadina romagnola che non si manca mai d'incontrare nei quadri del Rondinelli. Sulla base di questa erronea ascrizione, di cui sono responsabili il Cavalcaselle e il Morelli, al Rondinelli venne attribuita al Louvre anche la Madonna, alquanto variata di schema, ad onta delle figure, così grandiose, dei Santi (fig. 25); e, di conseguenza, anche l'altra, molto affine, col Bambino benedicente, esposta a Londra nel 1895, da Lady Ashburton, oggi possesso della Marchesa di Northampton (2). Già per via di quel motivo esteriore nel panneggio di Maria — dove il giubbetto reca un'alta orlatura e viene a scender sul petto in molte pieghe parallele — i tre quadri si riuniscono in un gruppo che è plausibile assegnare intorno al 1490; e in tutti e tre è egualmente chiara la mano del maestro.

Come le ricerche del Ludwig hanno dimostrato da tempo, la presenza del Rondinelli a Venezia è certa per l'anno 1495; e supponendo ch'egli vi si trovasse già da qualche tempo e fosse dunque già entrato in una stretta relazione di scuola col Bellini (ciò di cui anche il Vasari pare aver avuto notizia) vengono a cadere cronologicamente assai bene, in quegli anni, le sue note copie da composizioni del maestro. Ma parrebbe che, subito dopo il suo matrimonio, del 1495, egli sia tornato in patria; i pochi documenti su di lui, dal 1496 al 1502, dimostrano infatti la sua presenza nella provincia natale (3), mentre, negli anni che seguono, la sua ricca attività per le chiese ravennati, rende affatto probabile ch'egli abbia continuato a risiedervi stabilmente (4). Si può dunque lasciar da parte anche il suo nome quando si parli di quadri del Bellini dopo il 1500.

Francesco Bissolo, ultimo citato nella schiera dei pittori ch'erano accanto al Bellini nel 1492 (a tacer naturalmente dei due «fanti»), accudiva allora alla modesta funzione di indoratore. Dai suoi lavori superstiti si può trarre che i suoi più stretti rapporti col maestro siano intervenuti nel primo decennio del nuovo secolo; avendo egli ripetutamente ripetuto il gruppo divino della Madonna dell'altare di San Zaccaria (5); ciò che difficilmente avrebbe potuto avvenire senza acquiescenza da parte del maestro, sebbene codesti suoi quadri non portino la firma del Bellini. Ma anche altrimenti, e ad ogni piè sospinto, noi lo sorprendiamo nell'atto di appoggiarsi a note composizioni del maestro. Per citar qualche esempio, nel quadro affatto caratteristico, ed anche gradevole, della Galleria di Lipsia, il fanciullo è cavato da quel dipinto di Francoforte imitato forse più di qualunque altra opera del Bellini; le mani della Madonna son tolte dal cen-

---

(1) «Galleria Doria», ed. ital. p. 266 e seg. — Ma vedi in contrario: Borenius in *Felix Ravenna*, I, 1911, p. 8.

(2) *Gaz. d. B. Arts*, 1 Marzo 1895, p. 264. — La Madonna Northampton è stata pubblicata dal Fry in *Burl. Mag.* XLVII, 1925, p. 64.

(3) *Rass. bibliogr. d. arte ital.*, XII, 1909, p. 163; *Felix Ravenna*, 1912, 5, p. 204; 1913, 9, p. 356.

(4) L'intiero materiale è stato trattato dal Ricci in: *Venezia, studi d'arte e di storia*, I, 1920, p. 9 e seg.

(5) Nel Venturi, op. cit., 581-583, si veggono riprodotti molti dei quadri qui di seguito discussi.

Digitized by Google

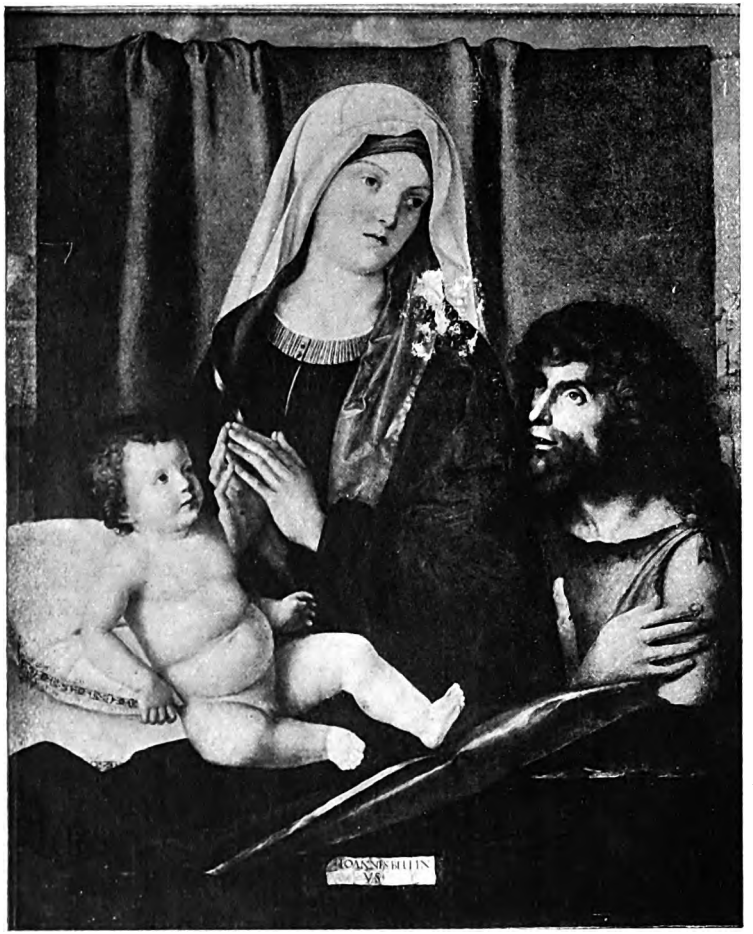


Fig. 23. — Roma, Galleria Doria.
GIO. BELLINI: « Madonna c. B. e il Battista ».

Fig. 24. — Roma, Galleria Doria.
RONDINELLI: « Madonna con Bambino ».

Digitized by Google

tro del trittico di Düsseldorf, il San Paolo dal quadro di Venezia (Madonna con due Santi). Nel quadro di Madonna con quattro Santi a Venezia (dove il gruppo centrale è desunto dall'altare di San Zaccaria) il vecchio Giobbe, a destra, è tolto dalla « sacra allegoria » del Bellini, agli Uffizî. Un'altra Madonna il cui prototipo bellinesco non è stato ancora ritrovato e le cui principali ripetizioni vennero da tempo raccolte sotto il nome di Bartolomeo Veneto (1), si vede copiata dal Bissolo, sia isolatamente che come gruppo centrale di una Sacra Conversazione (il primo quadro, firmato, nell'Accademia di Venezia, il secondo già nella Raccolta Layard, oggi nella National Gallery, n. 3083). Nè manca di lui anche una ripetizione della « Presentazione al Tempio » (ibidem).

È dunque abbastanza chiaro perchè si debba escludere anche un maestro di personalità così oscillante, e tanto pronto ad appoggiarsi ad altri, appunto perchè non si fida delle proprie gambe. Impossibile attribuirgli quadri che contano fra le cose più belle prodotte in quei tempi. Nè difficile, d'altronde, riconoscere la sua mano attraverso i molti imparaticci. La sua tipica egli la trova abbastanza per tempo e, contrassegno caratteristico del suo grado modesto, la mantiene senza mutazioni essenziali fino alle opere più tarde che si distinguono dalle più antiche soltanto per la loro fiacchezza palese: e, naturalmente, ciò che si poteva passare nel primo decennio del secolo, diventa insopportabile verso il 1530. Per converso, la parte pittorica avvince facilmente nei suoi dipinti, in quanto partecipano del ricco patrimonio proprio alla scuola veneziana; ma saggiandoli più da vicino non si può mancare d'accorgersi che la superficie brillante non fa che velare le forme languide e malintese. E fu sicuramente una infondata sopravalutazione delle capacità del limitatissimo seguace, quella per cui il Morelli giunse ad attribuirgli dipinti come la « Donna allo specchio » a Vienna, o la « Madonna » Borghese; opere che il Bissolo non sarebbe stato capace di tradurre in colore neppure da un abbozzo del maestro. Parve sollevarsi una volta sopra il solito livello, quando, in un momento felice, e, forse, stimolato dall'azione del Palma, dipinse l'altare di Treviso; eppure, anche in questo pezzo di eccezione il suo linguaggio formale rimane affatto riconoscibile.

Nella vicinanza del Bellini vengono anche citati dai documenti: un Girolamo, già morto nel 1508, un secondo pittore dello stesso nome nel 1509, un Ludovico di Giovanni e un Antonio Buxei; tutti come aiuti nei lavori di Palazzo Ducale. Ma, all'infuori di quei ricordi documentarî, nulla ci è noto di costoro ed è perciò impossibile, fino ad oggi, precisare la loro eventuale attività nella bottega del Bellini. E tuttavia ci è lecito sospettare che, artisticamente, essi siano stati del grado di quei « Marci », di cui ci son note la « Presentazione al Tempio » a Rovigo, la ripetizione della Madonna con la mano protesa (e qui poggiata sopra un libro) a Stuttgart (n. 429), e la simile composizione coi Santi e donatore, a Bergamo (Lochis). Verisimilmente abbiamo a che fare con pittori diversi, ma dello stesso grado, cosicchè quando il Cavalcaselle pone a caratteristica del primo fra di essi, Marco Belli, la « esagerazione dello stile di Giovanni per via di un contorno spezzato, di una forma nodosa e di una spiacevole secchezza », vi si può pur leggere, cum grano salis, anche la definizione degli altri. È, infatti, soltanto la sottoscrizione che ha impedito a codesti quadri di sprofondarsi nella massa dei tanti quadri anonimi di bottega, da cui, per la qualità, non si distinguono davvero.

Di un artista poi che fu accertatamente scolaro del maestro, e proprio negli anni che ci riguardano, dico del Belliniano, noi conserviamo, per mala sorte, troppo pochi dipinti sicuri, per poterne cavare una rappresentazione reale della sua capacità artistica; per giunta, essi sono tutti

---

(1) Confronta: Ad. Venturi, *L'Arte*, II, 1899, p. 432 e « La Galleria Crespi », Milano, 1900, p. 81 e seg.

Digitized by Google

Fig. 25. — Parigi, Museo del Louvre. - GIO. BELLINI: « Madonna c. Bambino e due Santi ».

Digitized by Google

posteriori alla morte del Bellini. Bastano ad ogni modo quei dipinti per concludere che, quand'anche Vittore avesse collaborato nel gruppo dello « Pseudo-Basaiti », le sue forze vennero certamente a scemare, e di molto, dopo la morte del maestro: i quadri di Bergamo e di Spinea lo dànno infatti a conoscere per un maestro di personalità molto ridotta.

Il Catena, invece, e il Previtali, i cui nomi si veggono citati più d'una volta in relazione con questo o quel dipinto del solito gruppo, sono personalità ben chiare e circoscritte. Nel caso del primo dobbiamo lottare, è vero, con la solita penuria di dati sicuri: sconosciuto l'anno della sua nascita, e, cronologicamente, accertata soltanto una delle sue opere, l'altare di Santa Maria Mater Domini, che è del 1520. Su motivazioni stilistiche è stato, tuttavia, possibile di raccogliere un notevole gruppo di sue opere sicure, fino dai suoi principî come si rivelano nella Madonna con quattro Santi della Raccolta Walters a Baltimora (1); e tutte codeste opere son piene di derivazioni da quadri del Bellini, databili intorno al 1490 o poco dopo. In tutte anche si esprime, ripetiamo, una personalità non attraente, ma di contorni assai netti: pesante, inarticolata, dura nel disegno, e secca nella condotta cromatica che, alquanto più tardi, assume una spiacevole intonazione giallastra. Una maniera, insomma, abbastanza facile da riconoscere e — per quanto riguarda il nostro problema — essenzialmente diversa, in ogni senso, dalla concezione artistica dei quadri tardi bellineschi. Dovremo così escludere anche il Catena.

Se il Catena non si è mai sottoscritto come scolaro del Bellini, e pare effettivamente aver tratto da lui soltanto quegli stimoli che è facile riscontrare in qualunque artista veneziano della stessa epoca, il Previtali, invece, nelle sottoscrizioni dei suoi quadri ha ripetutamente insistito, e con un certo orgoglio, su quella sua dipendenza di scuola. Da quelle scritte si può anche stabilire ch'egli sia stato attivo in Venezia fino al 1510, perchè egli aggiunge al nome l'attributo « bergomensis » che poteva avere un significato solo fuori di patria; dal 1511, infatti, egli firma semplicemente « Andreas Previtalus ». Deve dunque aver trascorso il primo decennio del Cinquecento in vicinanza del maestro, e potrebbe, perciò essere intervenuto nella esecuzione delle opere bellinesche prodotte in quegli anni. Ma a una tale supposizione viene ad opporsi ancora il solito argomento, valso per gli altri candidati: persino nei casi in cui egli copia direttamente il Bellini — e l'abbiamo già dimostrato di sopra — egli rimane tanto addietro al modello, che occorrerebbe allora costruirsi un secondo Previtali: accanto a quello che nello studio e sotto gli occhi del maestro era capace di un'altissima espressione pittorica, un secondo che, lasciato a se stesso, non ci saprebbe offrire se non prodotti mediocri. Quando non si voglia far valere una costruzione così artificiale, non rimane che sacrificare, ad onta del Cavalcaselle, anche il nome del Previtali come del possibile collaboratore di Giovanni Bellini per le opere in discussione.

Maggior pretesa a una certa quale partecipazione come aiuto del Bellini in questi anni (se anche soltanto dal 1507 in poi), ha invece Gerolamo da Santa Croce. Anche delle ragioni esterne paiono soccorrere l'ipotesi. Il Ludwig, colle sue ricerche, ha reso sommamente verisimile che l'artista fosse aiuto di Gentile Bellini negli ultimi anni della sua vita; nel testamento di Gentile dove egli affida al fratello il compimento della « Predica di San Marco », vien fatta espressa menzione di Gerolamo (2). Nulla di più comodo che supporre che l'aiuto collaborasse con Giovanni Bellini nel compimento di quel quadro e che, anche in seguito, gli rimanesse accanto; potremmo per giunta sospettare che il secondo Gerolamo, citato a proposito dei lavori in Palazzo Ducale, non sia altri che il Santacroce. La supposizione che Gerolamo già da quegli anni entrasse in

(1) Riprodotta nel Berenson, op. cit., fig. 101.
(2) Ludwig, *Jahrbuch* prussiano, XXIV, 1903, Beiheft, p. 10 e seg.

Digitized by Google

rapporti precisi col Bellini, pare anche convalidata dalla circostanza ch'egli ha copiato due volte il piccolo quadro d'altare che proprio nel 1507 veniva condotto a termine nella bottega del maestro: il quadro, intendiamo, di San Francesco della Vigna. Ma proprio queste copie mostrano un tale distacco dall'originale da infirmare pienamente la supposizione, pure avanzata da uno specialista della pittura veneziana (1), che cioè nel quadro di San Francesco della Vigna soltanto l'abbozzo spetti al maestro e tutto il resto sia da porre sul conto dello scolaro. D'altra parte è innegabile che Gerolamo in questi anni si sollevi sopra il grado della propria mediocrità dipingendo quadri, come i due Santi di Londra — probabilmente del 1512 —, la Santa Conversazione della Raccolta Johnson (2) e il poco inferiore quadro d'altare in St. Étienne-du-Mont, a Parigi; che sembrano, tutti, sicure promesse per l'avvenire. In questi dipinti che dimostrano anche (io conosco in originale soltanto le due tavole di Londra) dei notevoli pregi cromatici, tutto ha luogo, per così dire, sotto l'ispirazione del maestro. Si osservino le proporzioni tipiche, e piuttosto robuste, delle figure, la graziosità delle mani, il piegame caratteristico; nella Santa Conversazione di Philadelphia l'artista mediocre è persino riescito ad esprimere nella contegnosa devozione delle tre figure un sentimento, in verità, quasi bellinesco.

Pure, chi riprovi attentamente anche questi suoi migliori dipinti, rileverà che la distanza resta pur sempre così grande, da potersi, nel migliore dei casi, far fido a Gerolamo di quella collaborazione che è stata sempre corrente in ogni tempo, ad ogni studio di pittore, e che viene a cessare dove si tratti di attendere alla parte più propriamente artistica dell'opera. Chi si dia la pena di paragonare accuratamente le riproduzioni del quadro Giovanelli e del quadro Johnson — per scegliere due soggetti affini — può, insomma, giungere soltanto alla conclusione che, ad onta di tutte le somiglianze, uno stacco incolmabile separa i due dipinti. Ed anche qui la sentenza non può suonare che con una sola parola: impossibile.

* * *

Ricapitoliamo. Si dà un gruppo di dipinti che, per lo più, recano la firma di Giovanni Bellini e son tutti strettamente connessi da una serie di rapporti formali e pittorici. Tutti appartengono ad un'epoca posteriore al 1500 e si legano molto naturalmente con le opere accertate e generalmente riconosciute del Bellini. Mentre poi alcuni fra di essi mostrano chiaro che alla esecuzione abbiano partecipato, e notevolmente, mani di scolari, e in altri dello stesso gruppo, una tale collaborazione appare verisimile soltanto per alcune parti secondarie, nel maggior numero dei casi una supposizione siffatta si trova impedita dalla qualità altissima dell'arte; e la ricerca di ciò che fossero in grado di produrre i pittori veneziani a noi noti e di cui sia accertata una dipendenza, più stretta o più lata, dal grande maestro, porta alla naturale conclusione che fra di essi nessuno poteva esser capace di opere come quelle. Il gruppo, in quanto tale, resta, insomma, come venne composto dalla critica alcuni decennî or sono; ma ciò che occorre abbandonare è, invece, il tentativo di costruire la personalità dello scolaro anonimo che l'avrebbe dipinto. Uno «Pseudo-Basaiti», insomma, non è mai esistito; dietro la finzione critica riappare lo stesso maestro, Giovanni Bellini, a rappresentarci proprio in quelle opere i resultati artistici dei suoi anni tardi.

GEORG GRONAU

(1) G. Fiocco in *L'Arte*, 1916, pagina 187; dov'è anche un'importante raccolta del materiale relativo.

(2) Catalogo della Raccolta Johnson, Philadelphia, 1913, n. 184.

Digitized by Google

CONTRIBUTO A JACOPO BASSANO

Uno scambio d'idee sulla giovinezza di Jacopo Bassano terminò, molti anni fa, senza aver chiarito del tutto l'interessante problema. Non credo che oggi quel fatto possa ripetersi. Nessuna nuova sintesi critica da allora, sul pittore veneto; in compenso però il ritrovamento di molte opere sue andò via via rivelandoci quali dovettero essere le tappe che segnarono lo sviluppo del suo genio. Sviluppo, crediamo, unico, per varietà e per intensità, in tutta la storia della pittura veneta di quel secolo.

Qualche altra opera aggiungeremo noi ora, e cercheremo, al tempo stesso, di raccogliere in ordine questi elementi sparsi, senza per altro voler fare la storia dell'attività giovanile di Jacopo, chè lo spazio non ce lo consentirebbe. Gli intoppi di una volta, primo fra tutti quello dell'incomprensione di Jacopo, allora giustificata dalla poca o nulla conoscenza delle sue opere, non esistono più e ci dànno agio di intraprendere il bellissimo cómpito.

Ma prima di accedere a quelle poche novità che son parte del corredo illustrativo di questo articolo, ci permettiamo di fare un po' a ritroso la strada degli inizî, risalendo fin là dove sono, a parer nostro, gli esordi sicuri di Jacopo Bassano: alla pala, cioè, della parrocchiale di Valstagna (fig. 1).

Assegnata senz'altro a Jacopo dal primo storico dei pittori bassanesi, il Verci (1), il quadro mantenne tale attribuzione anche nel libro dello Zottmann (2), finchè il Gerola, nella recensione al libro dello studioso tedesco, non la restituì al vecchio Francesco (3), ma non sembrò tuttavia completamente sicuro poco di poi (4). Ultimo il Lorenzetti (5), in uno studio che rimane di fondamento sicuro a ogni indagine sul Bassano, aggiunse nuovi e nuovi dubbi, ma non seppe risolversi a far traboccare nuovamente la bilancia in favore del figlio. A questo punto si fermò la critica. E certamente il quadro, tanto importante a parer nostro per la comprensione dell'uno e dell'altro artista, avrebbe, fosse stato più comodamente accessibile in un museo, dato già da un pezzo la sua chiara risposta. Risposta che, ancora una volta, non ci può venir nullamente dalle fotografie.

Il Presepio di Valstagna fu, secondo noi, disegnato da Francesco il Vecchio, ed eseguito da questo in collaborazione col figlio Jacopo. La differenza che si nota, al primo sguardo, tra la figura della Vergine e quella di San Giuseppe, non potrebbe dichiarare con più evidenza i caratteri dell'uno e dell'altro stile, fissati — testimonianza preziosa — a un punto determinato del loro rispettivo sviluppo. Indagare quale sia nel tempo questo punto, comporta, naturalmente, un confronto con le opere di Francesco da una parte, con quelle del giovane Jacopo dall'altra.

La Vergine ha le mani brevi e grasse. E una caratteristica che indica l'influsso di Bonifacio e si ritrova nelle opere note di Jacopo intorno al 1535. Ma è pure, non bisogna dimenti-

---

(1) Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano, Venezia, 1775, 109 ss.

(2) Zur Kunst der Bassani, Strassburg, 1908, 16 ss.

(3) Un nuovo libro etc. in *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 1908, V, 32.

(4) Gerola, La pittura a Bassano etc., in *Nuovo Archivio Veneto*, 1909, 18, 406; id., « Bassano », Bergamo, 1910, 72.

(5) Della giovinezza artistica di J. B., in *L'Arte*, 1911, XIV, 204.

Digitized by Google

carlo, un tratto caratteristico di Francesco il Vecchio in opere come la Pentecoste di Oliero, datata del 1523, e nella pala di Asiago. Questi richiami c'insegnano perciò a diffidare; specie trattandosi, come si accennava, di un'esecuzione di Jacopo su disegno del padre.

Una luce tranquilla illumina quelle mani e illumina anche il volto; l'ombra è morbida. Ne resulta un modellato non aspro, come sempre Francesco ama produrre — e la riprova è palese nel San Giuseppe — ma tondeggiante. Un velo cinerino a righe nere cinge la testa della Ver-

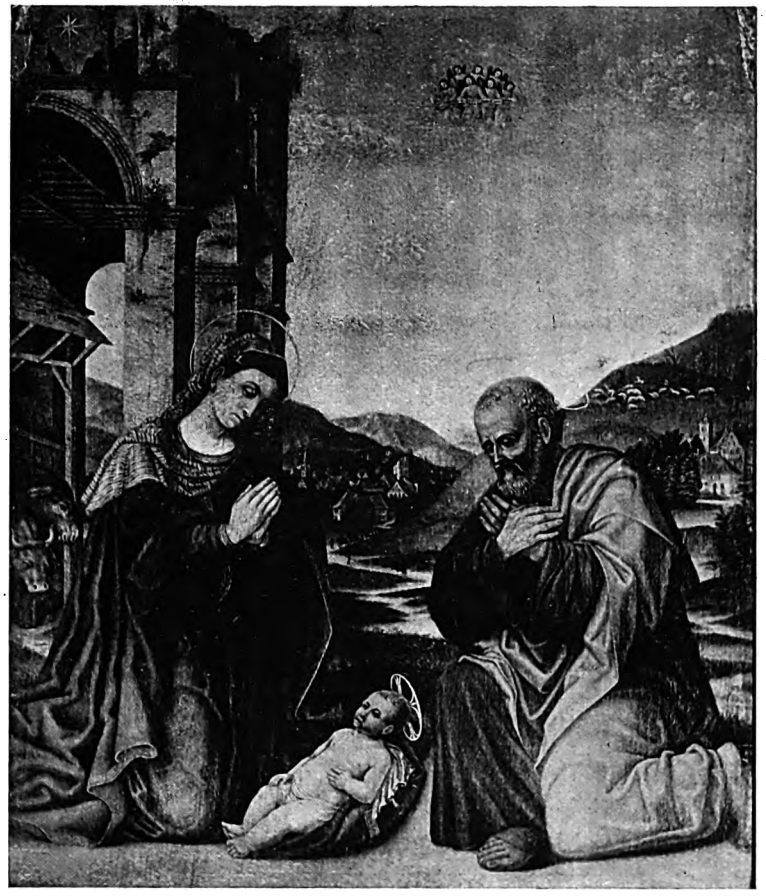


Fig. 1. — Valstagna, Parrocchiale.
FRANCESCO e JACOPO BASSANO: «Presepio».

gine, con scioltezza e con garbo inusitati a Francesco. Lo si confronti col velo di ugual natura che cinge il capo della Vergine nel Cenacolo di Oliero. Quale differenza! E come anch'esso ci fornisce la prova che Jacopo dovette pur seguire a Valstagna, col suo vivido colorito, il disegno, e persino gli schemi cromatici del padre. La veste di Maria è rossa, il manto azzurro foderato di verde; e tutto questo panneggiare è, per quanto lo consente il disegno paterno, largo e soffice. A confronto di esso, e anzi di tutta la figura della Vergine, si veda come secchi e stentati sono il colorito, e la modellazione, e i panneggi di Giuseppe; come ne è cincischiata e meschina la testa. A Jacopo, per la maggior larghezza della pittura vanno assegnati anche i

Digitized by Google

due animali. A Francesco ci sembrano invece toccare la figura del Bambino, l'ingenuità di quel concerto d'angeli e, per la particolare secchezza, anche il paesaggio.

Queste differenze, ripetiamo, sono visibili soltanto davanti all'originale. Al lettore prevenuto, comunque, anche la fotografia può suggerire il vero. E tanto più persuade poi, nell'osservazione diretta, la partecipazione di due mani, risultante dalla discrepanza dei due coloriti.

La parte che consideriamo come spettante a Francesco non appare ritoccata per nulla. L'ar-

Fig. 2. — Bassano, Museo. - FRANCESCO e JACOPO BASSANO: « Deposizione ».

tista vi si manifesta nel modo che già conosciamo dalle poche opere di lui esistenti; e questo accertamento è importante perchè rende probabile che il figlio collaborasse alla pittura, e non già la completasse dopo la morte del padre.

Se agevole riesce il distinguere tra l'operato di Jacopo e quello di Francesco il Vecchio nel Presepio di Valstagna, non altrettanto agevole è la determinazione dell'anno in cui questa collaborazione può essere caduta. Si è stimolati a una revisione di tutta l'opera di Francesco, così complessa e contraddittoria, nonostante la sua esiguità e le non poche date sicure. E i termini entro cui si possa comprendere il dipinto appaiono subito troppo vaghi. Infatti, la fatica di Francesco il Vecchio a Valstagna si può a tutta prima comprendere in un periodo di almeno sedici

Digitized by Google

anni, ponendo come termini, da una parte l'ultima opera datata capace di fornire serie conclusioni, e cioè la già nominata Pentecoste del 1523 — diremo più innanzi perchè escludiamo il San Sebastiano della Rosà, del 1530 —, dall'altra il 1539, anno che ci dà le ultime notizie del pittore (la data di morte è sconosciuta, ma deve cadere poco dopo).

Già nella Pentecoste — nonostante le qualità che ne fanno uno dei quadri migliori del povero pittore provinciale, e certamente il più interessante — si ritrova un panneggiare trito, che

Fig. 3. — Bassano, Museo. - JACOFO BASSANO: « Fuga in Egitto ».

non ha riscontro con le opere create intorno al 1520 e cioè la pala della Vergine coi Santi Pietro e Paolo del Museo Bassanese, datata del 1519, la pala di Solagna del 1520. Accanto a queste due opere, cimesca a suo modo la prima, speranzesca la seconda, mettiamo la pala di Foza che è, con la Deposizione di Oliero, il lavoro più montagnesco, e tra i più accurati, del Da Ponte, certamente eseguito sotto l'influenza del pittore lombardo († 1523).

Parte contemporanei e parte posteriori alla Pentecoste di Oliero, porremmo invece la malconcia pala dell'altar maggiore di S. Donato a Bassano, che non è vicina, come vuole il Gerola ([1]) a quella di Solagna, la pala di Asiago, la Deposizione (n. 5), i Santi Giovanni Battista e Pietro (nn. 3 e 4) del Museo di Bassano, e finalmente la pala di Valstagna. Sono evidenti le

([1]) Il primo pittore bassanese etc., in *Boll. del M. C. di Bassano*, 1907, IV, 92-93.

Digitized by Google

affinità tra questi tre ultimi quadri nell'opera del vecchio Da Ponte. I tipi bolsi e miseri, il vacillare della figura, le pieghe fitte e tortuose, poveramente accartocciate, i movimenti improprî e stentati. Queste caratteristiche, tanto in contrasto con la relativa larghezza delle altre opere, ispirate ai migliori esempi dell'arte vicentina, ci sorprendono persino nella Pentecoste di Oliero, dove però non oseremmo ancora chiamarle difetti, dato il grado di bellezza raggiunto dalla sintesi. Nelle altre opere esse sono invece prove di una squallida decadenza.

Un fatto nuovo tuttavia ci sorprende nella *Deposizione* del Museo Bassanese (fig. 2), nel San Giovanni e nel San Pietro e, aggiungiamo, nel San Sebastiano della Rosà, scoperto dallo Zottmann, con la data del 1530 e, quanto alla figura, interamente ridipinto: questo fatto nuovo è il paesaggio. Esso non è più, a bene osservare, quello a cui Francesco ci aveva abituati, ma un altro, più sciolto, più pastoso, e insomma di qualità artistica alquanto superiore, laddove le figure son decadute a tanta meschinità. Ma basta, nella sala del piccolo, eletto Museo Bassanese, dove sono ospitate le tre generazioni dei pittori Da Ponte, basta dare uno sguardo alle opere giovanili di Jacopo per rendersi edotti della verità. L'autore di quei paesaggi non è altri che Jacopo, chiamato dal padre a completare l'opera, a dipingere i lontani.

Ci sembra inutile insistere sulla diversità di questi sfondi da quelli di Francesco il Vecchio, Osserviamo piuttosto con speciale attenzione il San Giovanni Battista e il San Pietro del Museo Bassanese, che sono le più povere espressioni uscite dalla fantasia del vecchio Da Ponte. Orbene, nel paesaggio l'interpretazione della natura si manifesta veramente in forme analoghe a quella che si può vedere lì presso nella Fuga in Egitto, nella Susanna, opere della giovinezza di Jacopo. Lo stesso colore, lo stesso impasto, la stessa macchia. Vi riscontriamo inoltre le stesse qualità di piante, lo stesso amorevole indagare botanico e non manca neppure il tronco tagliato, alla base, il cepperello che rivediamo, con quei precisi valori pittorici, nel quadro della Susanna. Il cielo vi è di un azzurro nutrito e profondo; nella Deposizione esso ha perfino quella tendenza a tirare al verde, che si osserva nelle tre composizioni giovanili bonifacesche di Jacopo. La roccia, sempre nella Deposizione, ha la stessa tinta che si osserva nella roccia della Fuga in Egitto. Soltanto le sagome dei monti spiccano più crudette: si può supporre che vi abbia partecipato più direttamente il vecchio Francesco. E uguali novità offre, come dicevamo, il San Sebastiano della Rosà, guasto nella figura, ma abbastanza intatto nel fondo dove le nuvole si sciolgono nel cielo e ne assumono il colore.

Nessun dubbio per noi che Jacopo ponesse mano ai quattro quadri su descritti e, del resto, nulla di più naturale trattandosi degli ultimi anni di Francesco il Vecchio. L'idea della collaborazione di Jacopo alla Deposizione Bassanese è nuova per quanto riguarda il paesaggio, ma non lo è già per quanto è delle figure. Già il Verci (op. cit., p. 15) attribuiva il quadro senz'altro a Jacopo. Lo ritornarono a Francesco lo Zottmann (cit., p. 12 e seg.), il Gerola (cit., p. 94), pure ammettendovi una collaborazione del figlio, finalmente il Borenius, ne' suoi «*Painters of Vicenza*» (p. 208), e il Lorenzetti (cit., p. 202) che, con lo Zottmann, tornò a vedervi, sia pure con qualche riserva, l'intervento di Jacopo in alcune delle figure.

Le figure che si son credute della mano di Jacopo sono il San Giovanni e la Maddalena. Ma una piega come quella che gira intorno al braccio destro di Giovanni non può esser stata disegnata che da Francesco il Vecchio, come dimostra l'altra piega identica del San Pietro nella pala, tanto anteriore, del 1519. Quanto alle teste pensiamo che il deterioramento ha certamente pregiudicato la sicurezza del giudizio critico, che, oscillando, potè fermarsi anche su Jacopo. Ma esaminando con più cura non parrà dubbio che i capelli del San Giovanni, ad esempio, e gran parte di quelli della Maddalena, oggi quasi scomparsi, dovettero un tempo presentarsi come quelli di Giuseppe d'Arimatea, figura certissima di Francesco. Piuttosto saremmo propensi a vedere in

Digitized by Google

queste figure Francesco il Vecchio sotto l'influsso del figlio, come farebbero supporre il tipo di Giovanni, che ritorna uguale nell'Andata al Calvario di Cambridge e la sostanza più lanosa delle pieghe di Giuseppe d'Arimatea, del perizoma di Cristo, del soggolo della Vergine. D'altronde, un influsso del figlio, che già affermava la sua personalità con uno stile proprio, sul padre artisticamente decrepito è, più che probabile, sicuro nel decennio che va dal 1530 al 1540 all'incirca. Jacopo attingeva, in quel tempo, a Venezia, direttamente da Bonifacio. In qual modo

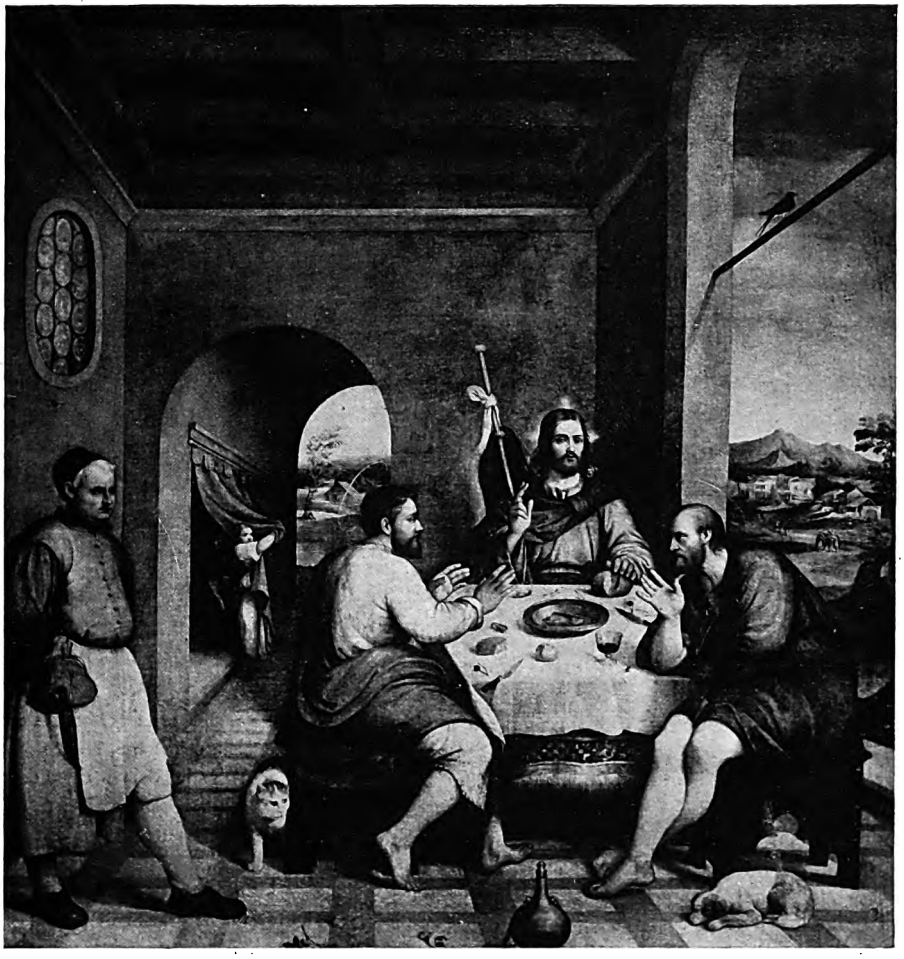


Fig. 4. — Cittadella, Parrocchiale. - JACOPO BASSANO: « Cena in Emmaus ».

un artista, educato, come il vecchio Da Ponte, ai tardi modelli quattrocenteschi della pittura vicentina, avrebbe potuto rimanere del tutto insensibile alle novità della pittura cinquecentesca di Venezia — dove da poco erano morti Palma e Giorgione — portate dal figlio direttamente a Bassano? Questo fatto spiega le ricerche di maggiori morbidezze nei panneggi della Deposizione Bassanese; quei tentativi sono forse il massimo sforzo di Francesco verso la pittura del figlio. D'altra parte pensiamo che Jacopo in quest'opera avrebbe lasciato ben più decisa orma di sè, dopo che abbiam visto che cosa rappresentino la Vergine nel Presepio di Valstagna e il paesaggio della « Deposizione ».

Digitized by Google

Riesciti una volta a provare in codeste opere la presenza di Jacopo Bassano, ci avvediamo che per il riguardo cronologico bisogna restringere ancora notevolmente i limiti di esse, già fissati con una certa larghezza tra il 1523 e il 1539 all'incirca. Conviene credere, per la presenza degli elementi bonifaceschi da noi ritenuti segnali specialissimi di Jacopo, sia nel paesaggio che nella figura, che questi dipinti non risalgano più addietro del 1528, anno che ci dà la prima notizia della presenza di Bonifacio in Venezia. L'altro termine ci è dato dal 1536, anno che, come si proverà più innanzi, segna con ogni verosimiglianza la fine del periodo bonifacesco di Bassano. La data del San Sebastiano della Rosà — 1530 — non può servire per il raggruppamento, perchè, come si è dimostrato, i dipinti in questione hanno anche rapporti chiarissimi con l'attività di Jacopo intorno al 1535. Ma un altro elemento ci permette di stringere ancor più questa parentesi: la data di nascita di Jacopo Da Ponte, che crediamo possa fissarsi agli anni 1517-18 (1). Concludendo, possiamo dunque restringere ancor più il raggio cronologico del periodo di collaborazione tra padre e figlio, quale appare nelle poche opere suaccennate, e chiudere questa prima attività di Jacopo tra gli estremi: 1530-1536.

Nel continuare il nostro lavoro che, come si vede, è quello di inserire alcuni nuovi elementi in una revisione sommaria della giovinezza di Jacopo Bassano, eccoci ad una data molto importante, già da noi accennata. Il Verci (cit., 86) la legge in un quadro raffigurante la Sacra Famiglia con la Maddalena presso Antonio Larber a Bassano, firmato: *Jacobus a Ponte pingebat. Ann. MCCCCCXXXI.* Il quadro, precederebbe tutte le opere conosciute della giovinezza di Jacopo e darebbe nuova luce sul problema da noi posto della collaborazione.

Un'altra data prodotta dal Verci è quella del 1534, ch'egli afferma si leggesse nella Fuga in Egitto del Museo Bassanese (fig. 3). Ma essa ci appare sospetta; e tale apparve già al Gerola, per ragioni tutt'altro che stilistiche, quando notò le discrepanze fra le varie citazioni di quella scritta (2). Infatti, come ritenere la Fuga in Egitto anteriore ai tre quadri dipinti per la Sala dell'Audienza, al quadro votivo Soranzo? In questo bel dipinto si notano equilibrio nella

(1) Il Ridolfi per primo (Le maraviglie dell'arte, 1648, I, 374), e con lui tutti gli antichi, poi il Lorenzetti (cit. 198-199) e lo Hadeln (nella nuova edizione del Ridolfi, Berlino, 1914, 385), accettarono la data del 1510, solo il Gerola (La Pitt. a Bassano, cit. p. 406) portò la data di nascita intorno al 1515. Ma troppe segnalazioni ormai, addotte dallo stesso Lorenzetti e dallo Hadeln fan proprio ritenere che il Gerola si sia notevolmente avvicinato al vero. Un censimento del 1561 vuole l'artista di 45 anni, e quindi nato nel 1516; il Borghini lo vuole di 66 anni nel 1584, nato perciò nel 1518; un censimento del 1589 lo fa invece di 70 anni, e secondo quest'ultima testimonianza, sarebbe dunque nato nel 1519 (G. d. B. [G. Gerola]. I testamenti di Francesco e di Gerolamo da Ponte, in *Boll. d. M. C. di Bassano*, II, 1905, p. 104, nota). Anche ripudiando l'autorità del Borghini, il quale accorcia l'età del Veronese e di Palma Giovane, bisogna convenire che la media da noi proposta, espressa nel biennio 1517-18, non è facilmente infirmata dalle ragioni di chi è per la data ridolfiana. Vero, come osserva lo Hadeln, che la Fuga in Egitto del Museo di Bassano non può essere l'opera di un giovane di 18 o 19 anni, ma un po' più avanti dimostreremo che la presunta data del 1534 per quel dipinto è più che mai incerta. Ma bene possono essere di un giovane diciassettenne, almeno in parte, i tre dipinti (quasi impaniati nel bonifacismo) per la Sala dell'Audienza. Nè deve recar meraviglia che gli venissero ordinati; non aveva Jacopo un padre ch'era il miglior pittore di Bassano a quei tempi? Non iniziò il Mantegna, in un centro di gran lunga superiore — per l'arte — a Bassano, i primi affreschi all'età di 17 anni? Cadono, come si vede, le ragioni dello Hadeln e si avvantaggia la nostra tesi. Maggior consistenza non ci sembra avere l'opinione del Lorenzetti che vede nella data letta dal Verci su di un quadro scomparso — 1531 — la prova della nascita di Jacopo nel 1510. È possibile che Jacopo abbia compiuto l'opera a 14 anni; ma siamo poi sicuri di quella data del 1531? Da ultimo si produce una lettera del 1581 dove Francesco da Ponte junior scrivendo a Nicolò Gaddi dice il padre « di molti anni » (Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, III, 179). Questo è migliore argomento. Ma non toglie valore a quei tre documenti che, per quanto non concordanti, son sempre lì a testimoniare che la nascita dovette aver luogo intorno al 1517-18 e non nel 1510.

(2) Catalogo dei dipinti etc., in *Boll. del M. C. di Bassano*, 1906, III, 106-107.

Digitized by Google

composizione e progresso nella conquista della realtà, rispetto ai caratteri più bonifaceschi delle altre. Sono, nella Fuga in Egitto, certe interpretazioni della forma, compatte e sintetiche, che presuppongono un grande amore e un lungo studio. Bastino il tronco dell'albero, la bellissima sagoma dell'asinello, talune pieghe. A questo quadro disteso così soavemente nella luce p.. ata, si accostino il vivido cromatismo, i gesti sforzati, le estremità troppo corte, la ricerca affann a della composizione, tutte caratteristiche dei quadri più bonifaceschi, e del quadro Soranzo. Nell.. Fuga in Egitto molte forme oltrepassano Bonifazio; Maria, come già fu notato (1), rivela contatti

Fig. 5. — Londra, Raccolta privata. - JACOPO BASSANO: «Cristo fra i Dottori».

col n. 2907 della National Gallery, opera recentemente dibattuta tra il Romanino e il Dosso giovani (2). A questi due esemplari, derivanti da un medesimo archetipo, un altro ne aggiungiamo, esistente nella Galleria di Edimburgo (non numerato). La Vergine, invece di sostenerlo, come a Londra e a Bassano, adora qui il Bambino; questi invece ha la stessa posizione che vediamo negli altri due dipinti. L'artista del quadro di Edimburgo, manifestamente un imitatore del Vecellio, ci fornisce un elemento di più per ritenere che a tutte queste derivazioni abbia presieduto un motivo precisamente tizianesco, prossimo a quello della Madonna già Benson. Entriamo insomma con la Fuga in Egitto di Bassano nella sfera d'influenza tizianesca, e il quadro assume il posto che gli spetta subito dopo il dipinto votivo dei Soranzo (1536/37), e prima degli altri dipinti di Jacopo chiaramente ispirati al Vecellio (1537 circa).

(1) Parker, A note on J. B., in *Burlington Magazine*, 1924, XLIV, 202.

(2) Vedi *Burl. Magaz.*, 1923, XLIII, p. 253, e *Vita Artistica*, II, 1927, p. 32.

Digitized by Google

In un'epoca dunque che va dall'ottobre del 1534 al febbraio del 1536 ricadono i tre noti episodi dell' « Adultera », dei « tre giovani salvati dalla fornace ardente » e di « Susanna », perchè lo stemma Navagier figurato in uno di essi si riferisce al Podestà governante nel tempo compreso tra quelle date. Segue a questi quadri il dipinto votivo di Matteo Soranzo, podestà dal febbraio 1536 al luglio 1537. Nel 1535 intanto Jacopo era a Venezia per ottenere il brevetto di una sua invenzione (1). Si può supporre che il quadro Soranzo fosse dipinto a Bassano; e così gli altri tre quadri. Jacopo dovette frequentare a più riprese Venezia. Con essi, ad ogni modo, va collegata quella stupenda pala di Pove che nessuno scrittore d'arte dal Ridolfi (2) e dal Verci (cit., 108) in poi ha più ricordato. Quanto ingiusta questa dimenticanza, se si riflette che il dipinto rappresenta l'unica « Sacra Conversazione » rimastaci del periodo bonifacesco di Jacopo Bassano!

Seduto in alto, sulle nubi, sta il San Vigilio, con il pastorale nella sinistra, la destra in atto di benedire; al suo fianco è deposta, sopra un libro, la mitria. Più in basso, a sinistra, è il Battista con l'agnello; a destra San Gerolamo col fido leone ai piedi. Il tipo del San Vigilio ricorda quello del personaggio a destra di Nabucodonosor, dell'oste nell'Emmaus di Cittadella: forse un vero ritratto. Ma la migliore delle tre figure è il vecchio san Gerolamo in tunica grigio-azzurra e manto roseo in contrasto col lume delle carni, coi bianchi d'argento del libro, dei capelli e della barba ch'egli leva vivamente sul cielo al modo del Santo Eremita del Lotto nella pala di Asolo; ciò che viene a confermare quelle relazioni fra i due pittori già rilevate dal Fiorenzetti sui dipinti giovanili di Jacopo nel Museo di Bassano.

Di quei dipinti ritorna qui, molto simile, anche il paesaggio. Così il tronco, tagliato al modo stesso di quello che si vede nella Susanna; mentre, fra i due Santi più in basso, si drizza un alberello della famiglia di quelli che crescono nelle opere più bonifacesche. Sotto è la macchietta di un pastore; di là dal fiume un gruppo di case e un cocuzzolo azzurrino.

Dopo il quadro Soranzo va collocata, a nostro avviso, per la progrediente scioltezza delle forme, la stupenda « Cena in Emmaus » di Cittadella (fig. 4); e ad essa facciamo seguire immediatamente questa rara e mirabile « Disputa » in possesso privato a Londra (3) (fig. 5). Lo schema della composizione risale ancora a quello dei tre quadri per la Sala dell'Audienza. La differenza è però tanto sensibile, lo sciogliersi delle forme da quell'impaccio primitivo tanto evidente allo sguardo, che conviene portare il quadro alla fine del periodo bonifacesco. A ciò induce non solo la composizione più disinvolta e, a un tempo, più serrata, l'apparenza più rigorosamente prospettica delle architetture, ma anche il pregio intrinseco del dipinto, e cioè quell'adeguarsi perfettissimo del contenuto psicologico alle possibilità figurative di Jacopo, in quel momento del suo sviluppo.

Come astrarre nel presente caso dalla quieta possanza del giovanetto preso nel cerchio dei vecchi subdoli, testardi e presuntuosi? E, più in là ancora nella ricerca dei valori umani, come non pensare a quella semplice immagine di Jacopo Bassano, che, al dire del Ridolfi (cit., 375),

---

(1) Ernesta Gerola, Un'invenzione di Jacomo Da Ponte etc., in *Tridentum*, 1907, X, 167.

(2) Op. cit. 377: « la tavola del S. Vigilio co' Santi Battista e Girolamo ».

(3) Vidi una mediocre riproduzione del dipinto nell'Archivio Fotografico della National Gallery e, poco dopo, nella preziosa biblioteca di Sir Robert Witt. Il quadro, da una parte e dall'altra, era dato come appartenente all'antica collezione di Sir Percy Dixwell-Oxenden a Broome Park, Canterbury. Le mie ricerche non furono fortunate. Finalmente, riuscì al Conservatore della Galleria di Hampton Court, C. N. Collins Baker, di trovare il quadro presso Lady Cure, figlia di Sir Oxenden e di farmene avere la fotografia, quando, purtroppo già ero tornato in Italia. Mi è grato di manifestare da queste pagine la mia riconoscenza al Collins Baker. Ringrazio pure, per l'accordato permesso di riprodurre questa primizia, la gentile proprietaria. Non posso infine fare a meno di esternare la mia gratitudine a Sir Robert Witt e a W. G. Constable che hanno validamente aiutato le mie ricerche.

Digitized by Google

si dedicava in particolare alla meditazione della Sacra Scrittura e, tornato da Venezia ai suoi monti, «si dispose di vivere dove nacque, e di godere de' commodi della Patria, e della soavità dell'aria nativa»; patriarca venerando della pittura veneta che gli anni circonderanno di figli, e di figli dei figli? Come sottrarsi, per tornare al dipinto, alla bellezza di quel duplice gesto delle mani, che mostra il fanciullo intento con la destra a ribattere un'obbiezione rivoltagli dal vecchio

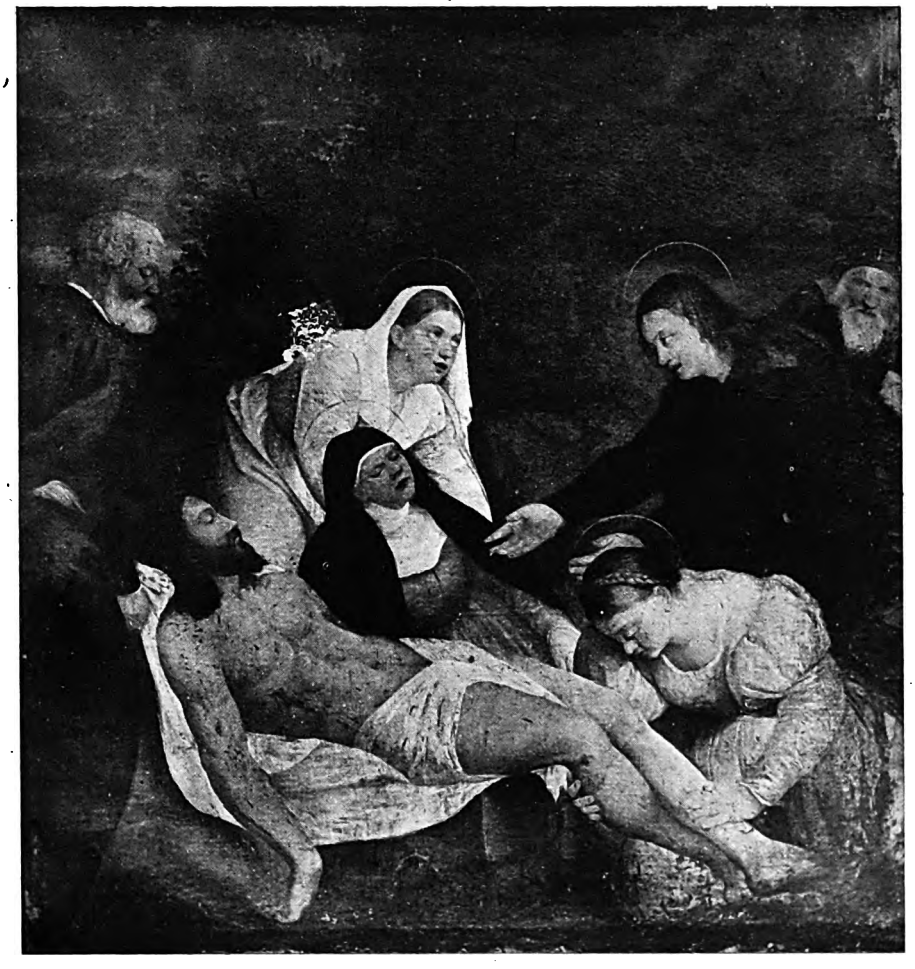


Fig. 6. — San Luca di Crosara, Parrocchiale. - JACOPO BASSANO: «Deposizione».

ipocrita, mentre con la sinistra distesa sembra prevenire lo scoccare di un'altra; divisa la mente tra i due fuochi, eppur serena e dominante?

Il vecchio calvo a sinistra, s'è volto di botto al vicino; questi leva con la barba la grinta abbracciandosi con le mani un ginocchio, e non ascolta le idee del compagno, ma insegue i suoi fantasmi; o forse non ha inteso la dimostrazione. Altri pare assistere incredulo, con un'ombra di compatimento; ma lo stupore si muterà presto in ammirazione. Entrano Maria e Giuseppe, e stanno per interrompere il dibattito i cui tempi rapidissimi Jacopo ha distribuito fra i vari attori quasi prolungando nel tempo la favola pittorica con gli artificî che riconosciamo alla scaltra aneddotica dei secentisti olandesi.

Digitized by Google

Per discendere ora a qualche ragguaglio di schemi grafici, notiamo come la testa di San Giuseppe sia identica a quella di un personaggio di fondo, a destra, nel quadro dell'« Adultera » nel Museo di Bassano, e la Madonna ripeta il gesto che vedremo poco più tardi nel San Giovanni dell'« Andata al Calvario » di Cambridge; infine come il manto del dottore visto di schiena sia di stessa natura, se anche più elaborato, di quello d'uno degli apostoli nell'« Emmaus » di Cittadella; dove, a sua volta, ritorna identica una delle mani del Cristo disputante; anche a tacere che il manto sul petto del Cristo, è, nei due quadri, annodato alla stessa foggia.

Tutto insomma induce a collocare il dipinto Cure nella vicinanza immediata di quell'Emmaus; anzi subito dopo, per la maggiore complessità pittorica. Ed entrambi si debbono, a nostro avviso, collocare dopo il quadro Soranzo (1536/37), ma comunque non più tardi del 1537, perchè nel 1538 gli affreschi di Casa Michieli a Bassano rivelano Jacopo all'apice del suo nuovissimo stile, ispirato al Pordenone e alle stampe tedesche. E con tutto questo, bisogna lasciar posto, tra questi affreschi e gli ultimi quadri bonifaceschi, anche ai pochi quadri ispirati a Tiziano (1).

Al tizianismo Jacopo muove dall'imitazione di Bonifacio attraverso la pala già nel Museo di Vicenza (n. 282), ora in S. Lorenzo, chiaro anello tra i due stili; e, successivamente, attraverso la pala di Santa Caterina di Lusiana, per giungere in quella di Borso (dove a torto si volle ravvisare una data del 1538) a una piena elaborazione della sua nuova maniera. Di questa il Lorenzetti (cit., 242 e seg.) ha scritto in termini ancor oggi validissimi. Nè occorre qui ripetere quanto è stato già detto (2). Preme soltanto di notare che, per quanto riguarda la pala di Santa Caterina di Lusiana, il suo stato è tanto precario da invitare a sospendere ogni giudizio. La testa di San Zeno, ad esempio, deve quella sua pretesa sommarietà di stile pittorico più ai danni che a una precisa volontà del pittore; o forse il Lorenzetti, come è probabile, ebbe a vedere l'infelice dipinto in condizioni più floride. Dalla pala di Santa Caterina si passa tosto a quella di Borso dove, nella figura della Vergine, il Lorenzetti vide assai bene un primo influsso del Pordenone. Siamo dunque già al declinare della maniera tizianesca. Declinare rapidissimo, se già nel 1538 Jacopo poteva compiere gli affreschi sul Piazzotto del Sale dov'è ormai nel suo pieno uno stile nettamente opposto al tizianismo suddetto.

Del rapido abbandono della sua seconda maniera testimonia quell'enigmatico e grandioso dipinto che è la Deposizione di San Luca di Crosara, (fig. 6), da noi, col Lorenzetti, collocata subito dopo la pala di Borso. Enigmatico dipinto perchè su tutti gli elementi, disparati ed avversi, che ne compongono il pathos indimenticabile — Pordenone, Montagna, Francesco il Vecchio, Bonifacio — si stende un colorito che è senza riscontro con tutta l'opera di Jacopo. La straordinaria nitidezza di volumi consente il dilatarsi di tinte chiare, spiegate, sulle carni, sulle vesti. Zone di colore s'intersecano, e influiscono vicendevolmente in modo analogo a quello di certa pittura internazionale del principio del '400. Ogni ritaglio cromatico vibra e non è che forma portata, per così dire, in superficie. Il bianco della pia donna soccorrente, il manto nero della Madre, la sua veste azzurra, il bianco del perizoma del Cristo, le sue carni stesse, infine

---

(1) Purtroppo non conosciamo, neppure da una riproduzione, l'adorazione dei Magi già nella Coll. Exeter, e prima a Burghley House, ascritta all'epoca giovanile. Vedi: Crowe e Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, Leipzig, 1876, VI, 346 e Gerola, Un nuovo libro, etc., in *Boll. del M. C. di Bassano*, 1909, V, 34.

(2) La pala di Borso appare, a un esame accuratissimo, sprovvista di qualunque data. In verità tanto il Lorenzetti (cit. 241-42), quanto il von Hadeln (ed. Ridolfi 387) hanno equivocato, poichè nel Verci (cit. 103) e nel Federici (Memorie trevigiane etc. 1803, II, 63 si parla bensì di una data del 1538 ma apposta ad un *altro* quadro (intorno al quale vedi più avanti, nel testo, e la seguente nota 21). Il caso vuole che anche la data del quadro in questione si aggiri sul 1538.

Digitized by Google

il verde-pisello chiarissimo della Maddalena: questa scala di tinte è dosata con tanto accorgimento, più ancora, con tanta genialità, che la composizione può apparir sorretta da essa sola. Al centro il volto cereo della Vergine svenuta trae partito dalle varie risonanze di colore che sono intorno e raggiunge una grandissima intensità espressiva. Il Lorenzetti che del quadro, mirabile senza riserve e non facilmente accessibile, non disse proprio tutto il bene che meritava, vide giustamente nella figura della Maddalena la giovinetta Soranzo cresciuta di qualche anno. Si può aggiungere ch'essa, ad un tempo, anticipa la Veronica e le altre pie donne nei due quadri, di cui sarà parola fra poco, di Londra e di Cambridge; e che, insieme a quella della Maria soccorritrice, essa è la figura che meglio rammenta il Pordenone. Nè sapremmo posporre questo quadro agli affreschi Michieli che dispongono l'animo e la mano di Jacopo a una larghezza cinquecentesca, a una monumentalità, che qui non appare nella costrizione dello schema quattrocentesco. E basterà confrontare lo svenimento della Vergine a San Luca di Crosara con l'episodio analogo nel quadro di Cambridge per coglierne tutta la diversa portata di spiriti e di forme.

« Ma desideroso Jacopo di riuscire nell'eccellenza d'un'Arte, per cui aveva tutto l'ingegno, risolse di vendere una Campagna per andare alla Accademia di Roma, ove applicandosi interamente ad imitare i migliori, sulla maniera spezialmente del Parmegiano studiando, tornò poscia alla Patria coll'acquisto di una nuova sua propria maniera, e di artifizj suoi particolari ». Così uno scrittore del secolo XVIII (1), contraddetto dal Verci che non vede, in alcuna delle quattro maniere da lui riconosciute al Bassano, traccia di scuola romana (cit., 41); mentre Giambattista Roberti solo due anni dopo, nella sua nota lettera a G. B. Giovio, parlava di imitazione di Michelangelo (2), trovandosi in ciò d'accordo col Lanzi (3).

Come vedesi, l'accertamento critico di un periodo pordenoniano, anzi, a dir meglio, romanizzante, in Jacopo, è abbastanza remoto pur non risalendo fino al Ridolfi. Ma questa remota tradizione critica poco o nulla influì sugli studi recenti. Solo quando il Frizzoni vide la coincidenza tra la tela di Dresda con Sansone e i Filistei ed uno degli affreschi Michieli si tornò a pensarci (4), e fu gran bene. Perchè si può dire che allora cominciò la ricostruzione dell'attività giovanile di Jacopo.

Ma anche in questa maniera « romanizzante » non sembra che il nostro pittore si soffermasse troppo a lungo. Infatti, alle due opere generalmente note che la caratterizzano, solo un'altra si potrebbe aggiungere, e, purtroppo solo attraverso la copia, probabilmente di Leandro, nel Museo di Bassano, (n. 214). Della composizione rappresentante una « Santa Caterina tra i carnefici », si può dire che è tanto vicina al Sansone di Dresda, da sembrar che l'autore si sia limitato a sostituirvi l'eroe della Bibbia con la Santa di Alessandria. Il Verci (cit., 79) descrive l'opera di Jacopo come esistente in San Girolamo a Bassano e la giudica « della seconda sua maniera ». Nella stessa chiesa è citata anche dal Memmo (cit., 78).

* * *

Sul periodo parmigianinesco di Jacopo Bassano esiste già uno speciale studio dello Hadeln (5). Se nell'esame dell'opera giovanile di Jacopo la cronologia ci ha, fin qui, sorretto alquanto, non altrettanto possiamo dire dal 1538 in poi. Le date riferite alle opere si fanno più rare e ognuna di esse deve essere perciò discussa a fondo. È bene, per esempio, soffermarsi subito su un punto,

---

(1) Fr. Memmo, Vite e macchine di Bartolomeo Ferracino, Venezia, 1754, 78.

(2) Lettera di G. B. Roberti a G. B. Giovio e risposta del medesimo sopra Giacomo Da Ponte, Lugano, 1777, 23.

(3) Storia Pittorica, 1816, III, 164.

(4) Vedi: *L'Arte*, 1898, II, 235.

(5) Hadeln, Ueber die zweite Manier des J. B., in *Jahrb. der Preuss. Kunsts.*, 1914, XXXV, 52-70.

Digitized by Google

trascurato dallo Hadeln nello spiare gli inizî della maniera parmigianinesca; quello che riguarda gli affreschi deperitissimi della Porta Dieda a Bassano, del 1541/42.

Esisteva, è vero una data del 1538, vista dal Verci (cit., 103), e dal Federici (1) su di una «Fuga in Egitto» nella chiesa di Borso, firmata dal pittore. Ed esiste tuttora in detta chiesa un quadro con quella figurazione. Ma già il Lorenzetti (cit., 241) provò che non poteva essere quella menzionata dal Verci, non recando questa nè firma nè data; trattarsi infine di una

Fig. 7. — Cambridge, Fitzwilliam Museum. - JACOPO BASSANO: «Andata al Calvario».

tela di piccole dimensioni, anzichè di una tavola come vorrebbe il Verci. Inoltre, questo scrittore la faceva della prima maniera, mentre al Lorenzetti sembrò di periodo avanzato. Per conto nostro aggiungiamo che la piccola tela deve considerarsi copia di un bell'originale smarrito di Jacopo, dell'epoca parmigianinesca. (2).

---

(1) Memorie Trevigiane, etc. Venezia, 1803, II, 63.

(2) La composizione di Borso è prossima a un'altra «Fuga in Egitto» della quale parimente è ignoto l'originale, ma di cui esiste una copia al Museo Bassanese. Il Paroli, in certi suoi preziosi appunti manoscritti, conservati nella Biblioteca di Bassano «*Sopra i quadri che ornano la Sala della Congregazione Municipale della Regia Città di Bassano*» (una copia del manoscritto si trova anche nella Biblioteca del Museo Civico di Padova), nomina in detta Sala un'Adorazione dei Magi, già ai Cappuccini, ch'egli ritiene autografa di Jacopo e, inoltre, una *copia* della Fuga in Egitto, proveniente dalla stessa chiesa. Non v'ha dubbio che la copia da noi citata poc'anzi sia la stessa ricordata dal Paroli; nè manca al Museo di Bassano anche l'altro quadro con l'Adorazione dei Magi, secondo noi però copia, pur esso, di un originale parmigianinesco, da parte di un seguace di Leandro Bassano. Queste nostre affermazioni trovano conferma nel passo del Verci (op. cit. p. 75) dove,

Digitized by Google

Ma ritornando a dire degli affreschi di Porta Dieda, è bene avvertire, anzitutto, ch'essi furono eseguiti al tempo di Bernardo Morosini, tra il 1541 e il 1542 e che il loro stato, per quanto precario, pur consente un giudizio più sicuro, criticamente, di quello che non sembri allo Hadeln (cit., p. 54). Ancora è visibile qualche parte del Curzio Rufo che si getta a cavallo nella voragine. La sua testa è scomparsa e del cavallo bianco non resta che la sagoma imprecisa. Pure dall'arrovellarsi di un panno verde dietro al cavaliere si possono trarre auspici più che sicuri per giudicare l'opera partecipe del rinnovamento parmigianinesco. È della stessa natura, quel panno, di quelli che sembrano schioccare all'aria nel quadro dell'Ambrosiana e in una delle pale di Monaco, dipartendosi dal capo della Vergine. Ve n'è abbastanza per giudicare l'affresco un'opera del gruppo in relazione col Parmigianino; e siamo, come s'è visto, negli anni, 1541/42.

Anteriori dunque al 1542, termine estremo, e posteriori al 1538, sono quelle opere che segnano il trapasso tra i due stili. Questo legame, ancora qualche anno fa, era tanto tenue che non si sapeva citare, per dare un esempio di quello stile di transizione, che un solo dipinto, e cioè l' « Adorazione dei pastori » a Hampton Court. Nel 1925 vi si aggiunse, per merito di W. G. Constable, un'Andata al Calvario del Fitzwilliam Museum a Cambridge (fig. 7), e fu un passo a ritroso verso le forme degli affreschi Michieli (1). Nel quadro di Cambridge non si avvista ancora il Parmigianino; pure il colore ci avverte che non è lunga la strada che ci separa dal Presepio dell'Ambrosiana. Come là, tinte campite e a tutto colore, ma tuttavia rilevate di rapidi tocchi, sensibili specialmente nei bianchi. Anche il paesaggio prenunzia quello dell'Ambrosiana; un panno di un profondo color viola, vi si imprime svolazzante, nota squisita. Le muscolature risaltano nitide e poderose; così la gamba del manigoldo che trascina il Cristo, il braccio del cavaliere che inalbera lo stendardo bianco, accanto all'altro rosato. Vi è nel quadro, non grande di dimensioni, la ricerca di tinte rare e profonde, di accostamenti efficaci. Quanto agli influssi, essi sono ancora i più vari. Dai moduli raffaelleschi dello Spasimo di Sicilia, come già fu notato (2), a Bonifacio nel grasso cavaliere, a Pordenone nelle pie donne e nei cavalieri a sinistra, a Tiziano nel tipo di Cristo, a Francesco il Vecchio nel San Giovanni, simile a quello della Deposizione di Bassano.

Cade in quest'epoca anche un dipinto smarrito, le cui tracce è tuttavia possibile di seguire fino ai tempi più recenti; tanto da far sperare in una non lontana riapparizione. Ne diamo qui la breve, indispensabile storia, allo scopo di facilitar la ricerca; la data ch'esso portava, del 1541, in confronto a quella del 1531, consentirebbe alla critica della giovinezza di Jacopo Bassano di procedere più sicuramente. Il Ridolfi dunque, nomina « a' Padri Riformati d'Asolo la tela della Concettione, figurandovi Sant'Anna, che tiene nel seno la Vergine » (cit., 377); lo segue il Verci, che dice il quadro una cosa meravigliosa della prima maniera di Jacopo; vede ai lati di Sant'Anna i Santi Girolamo e Francesco e vi legge la scritta: *Conceptio Beatae Mariae Virginis: Jacobus a Ponte Pinxit 1541, die 14 Septembris* (cit., p. 112). Terzo il Federici (cit., p. 63), che ripete il Verci, salvo un'abbreviazione nel riportare la scritta sul dipinto.

A questo punto il quadro scompare da Asolo e riappare nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Infatti il Moschini nella Guida del 1815 (II, 516) così lo descrive: « Di Jacopo Bassano

---

parlando appunto dei Cappuccini, accenna ai quattro quadretti ai lati del Paradiso di Jacopo (ora al Museo) rappresentanti l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Natività di Nostro Signore e la Fuga in Egitto: « Ma i buoni padri avendogli [i due ultimi] affidati per esser copiati, in lor vece senza che se ne accorgessero, furono sostituite due copie ». È probabile che il Verci confondesse la Natività con l'Adorazione dei Magi. Restano comunque a ritrovare quattro buoni originali (anzi cinque, con quello di Borso) del tempo parmigianinesco.

(1) W. G. Constable, Paintings in the Marlay Collection at Cambridge; in *Burlington Magaz.*, 1925, XLVII, 282.

(2) W. G. Constable, Catalogue of Pictures in the Marlay Bequest, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1927, 14.

Digitized by Google

vi è una tavola con Sant'Anna che tiene tra le braccia N. D. bambina, e ai lati i santi Giambattista e Francesco »; aggiunge il Moschini che il quadro proviene dalla chiesa dei Riformati di Asolo, ch'esso porta il nome del pittore e il dì 14 di settembre del 1541 e che tiene ancora molto della maniera di Francesco suo padre. Ultimo a citarlo all'Accademia è lo Zanotto (1): vi nomina una tavola « delle prime dipinte da Jacopo Bassano con S. Anna, la Vergine e

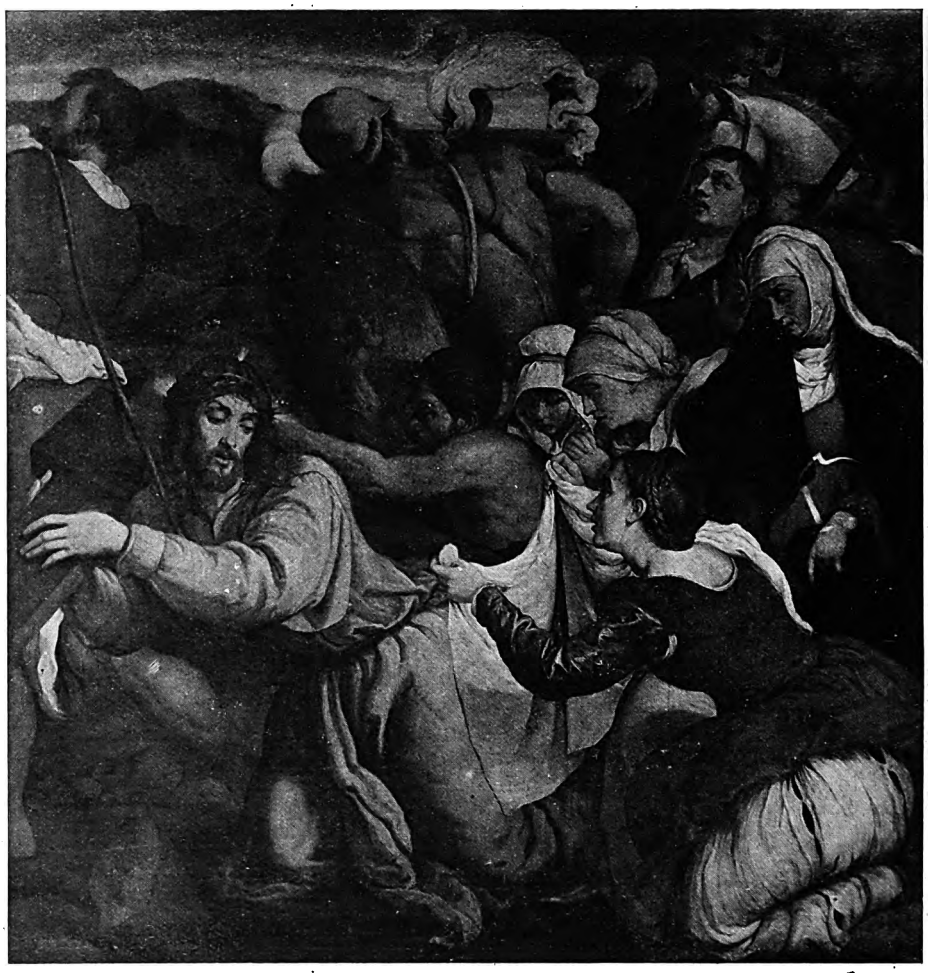


Fig. 8. — Collezione privata d'America.
JACOPO BASSANO: « Incontro di Cristo con la Veronica ».

alcuni Santi ». Questa citazione è del 1847. Il quadro dopo quella data venne certamente venduto e non se ne ha più notizia, se non si voglia riferirgli, con probabilità, l'accenno di una rivista tedesca del 1882 circa un dipinto comparso in un'esposizione di quell'anno in Venezia (2). Un'opera tra le altre è data a Jacopo Bassano e detta provenire semplicemente da una raccolta privata; il recensore frettoloso vi nota Sant'Anna con la piccola Maria sul trono, sui

(1) Nel saggio sulla pittura veneziana pubblicato in *Venezia e le sue Lagune*, 1847, II, II, 410.

(2) August Wolf, Die Kunst- und Kunstindustrieaustellung in Venedig, in *Zeitsch. für bild. Kunst*, 1882, XVII, 71.

Digitized by Google

cui gradini stanno Sant'Antonio e San Marco. Come si vide già, il Moschini aveva sbagliato nel riferire il contenuto del dipinto, citando un San Giovanni Battista in luogo del San Girolamo visto dal Verci e dal Federici; ma lo sbaglio è spiegabile, perchè in veste di eremita rappresentò Jacopo il Santo Dalmata nella pala di Pove, da noi più sopra illustrata: e forse per la stessa ragione anche nella pala di Asolo il Battista potè venir scambiato, nonostante la differenza d'età, col cardinale eremita. Più grave è invece lo sbaglio del tedesco, ma altrettanto spiegabile: egli scambia il San Girolamo, che dovette dunque essere accompagnato dal leone, come a Pove, per un San Marco; e il San Francesco per un Sant'Antonio. Finalmente lo Hadeln, nelle sue note al Ridolfi (ed. del 1914, p. 388), dà il quadro come perduto.

Arriviamo, subito dopo il quadro di Cambridge, ai certissimi inizî della maniera parmigianinesca. Non è nostra intenzione di estendere lo studio a un periodo che non riguarda già più la giovinezza, bensì la maturità di Jacopo Bassano. Esso comporterebbe un'altro articolo, più lungo di questo. Ci limitiamo ad accrescere l'ottimo studio dello Hadeln con la presentazione di qualche altro dipinto interessante. Primo fra tutti, questo « Incontro di Cristo con la Veronica », venduto a Londra, e che presentiamo grazie alla cortesia di Sir Robert Witt (fig. 8). Lungamente perplessi sul posto da assegnare a questo dipinto nell'attività di Jacopo Bassano, a cui fuor di ogni dubbio, appartiene, ci siam decisi infine a collocarlo in prossimità immediata della Cena della Borghese, dopo averlo per un pezzo considerato come immediatamente successivo agli affreschi Michieli.

Lo Hadeln, com'è noto (cit., p. 52 e seg.), pose quale punto di partenza alla sua considerazione del periodo parmigianinesco l' « Adorazione dei Magi » di Edimburgo e nominò in seguito, e secondo un presumibile ordine cronologico, la « Trinità » di Angarano, il « Riposo » dell'Ambrosiana, l'affresco nel chiostro di San Francesco a Bassano, il n. 1151 di Monaco, la Cena della Galleria Borghese, il n. 1444 di Monaco, il « San Cristoforo » conosciuto attraverso un' incisione del Sadeler, e finalmente il « Buon Samaritano » della Galleria Nazionale di Londra. Il Lorenzetti (cit., 252, n. 3) aggiunse a questa lista un quadro già di proprietà Viazzi a Genova oggi a Roma, a noi completamente sconosciuto, nel quale il Longhi riconosce una copia secentesca (forse del Castiglione) da un originale perduto del Bassano, e la «Decollazione del Battista » a Copenaghen — nella cui attribuzione pienamente conveniamo —, collocandoli subito dopo l'affresco di San Francesco e la prima pala di Monaco. Più tardi, lo stesso Lorenzetti aggiunse alle opere di questo periodo una Madonna col Bambino e San Giovannino nella collezione Frizzoni-Salis a Bergamo, del resto già nota agli indici del Berenson; ed anche questo dipinto pose vicino all'affresco di Bassano e alla prima pala di Monaco (1).

Molte apparenze, in verità, ci ricacciano fuori dell'epoca parmigianinesca, se contempliamo ora questa « Veronica »; la protagonista è simile alle pie donne di Cambridge e più, alla Maddalena di San Luca di Crosara; mentre l'ispirazione da incisioni tedesche nelle pie donne di questo Calvario appare evidentissima e richiama alle prove, in buona parte convincenti, addotte dallo Zottmann sui contatti tra Jacopo e B. Beham (cit., p. 23). Converrebbe qui forse parlare più appropriatamente del Dürer. Vi sono d'altra parte elementi che Jacopo a quel tempo non poteva conoscere, se lo sviluppo dell'influenza del Parmigianino, com'è dimostrato dalle sue opere, ci assicura ch'egli pervenne un po' alla volta alla comprensione di quello stile, ne fu assorbito a un certo punto del tutto e poi se ne allontanò gradualmente. Un quadro come la « Cena » della Galleria Borghese, così complesso, non è certamente il frutto di un colpo di genio, ma di una lunga preparazione; la riprova è da cercarsi nel fatto che esso non è dei migliori di

(1) Lorenzetti, Un nuovo dipinto di J. B., in *Dedalo*, 1920, I, 392-94.

Digitized by Google

Jacopo, ma piuttosto uno dei più elaborati. Vi si percepisce un problema figurativo affrontato in pieno, con tutte le difficoltà che l'artista volontariamente s'è proposto di sciogliere: una prova capitale, insomma dopo un complesso tirocinio. Ora, è appunto con quest'opera così altamente rappresentativa che il dipinto della Veronica presenta grandi affinità: lo squadro di alcune teste come quelle del San Giovanni, del manigoldo che percuote Cristo, dell'altro che lo trascina; il giuoco delle mani lunghe e nervose. Per tacere del cavaliere in alto, all'estremità del quadro, che somiglia al San Rocco della seconda pala di Monaco, o del nastro svolazzante che è il segnale

Fig. 9. — Londra, Quadreria di Hampton Court. - JACOPO BASSANO: « Il buon Samaritano ».

immancabile dello stile parmigianinesco. Si spiegano invece i contratti con l'arte anteriore, ammettendo uno di quei ritorni, così frequenti in Jacopo, capaci di sconvolgere la cronologia nelle mani del critico impreparato e tali da indurlo in gravi errori.

Ma, per venire a una più stretta analisi della bellissima opera, si veda come l'addensarsi di tanti personaggi, di tante svariate passioni nel piccolo spazio affiori in forme nitide, segnate da contorni incisi con potenza, forme che immaginiamo risaltanti per un colorito forbitissimo. Ci raffiguriamo questo colorito disteso in zone fulgide di materia compatta, ma, al tempo stesso, pastoso. L'amalgama non potrebbe comporsi di più svariati elementi e non potrebbe essere a un tempo più fecondo di novità essenziali in mano al grande assimilatore. Non tradisce il tipo del Cristo quasi un ricordo botticelliano? E sarebbe inutile il voler cercare un principio, una legge a questi svolgimenti impensati della personalità di Jacopo. Così come lo vediamo tradurre oggi quel suo singolare centone di motivi in un costrutto neogoticizzante, così non ci sorprenderebbe doma-

Digitized by Google

ni di ritrovare gli stessi motivi legati da uno schema figurativo del tutto opposto. Ed è pur sempre notevole come non vada perduta in queste esperienze successive, e così profondamente di-

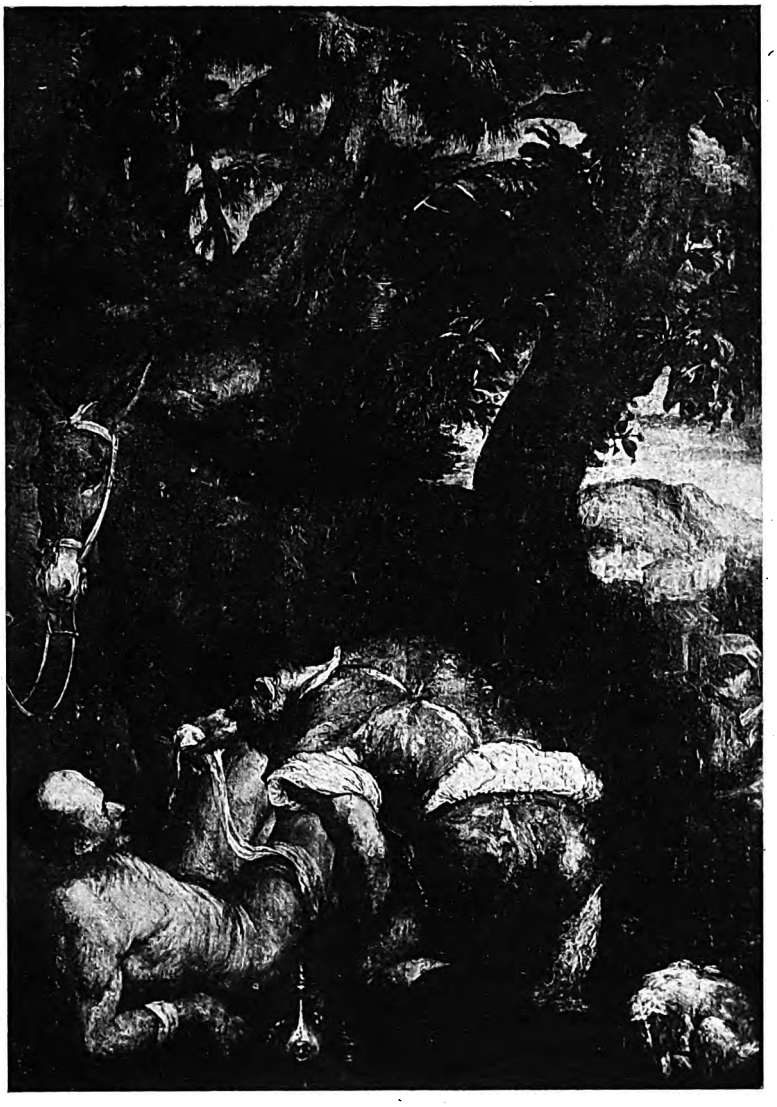


Fig. 10. — Roma, Galleria Capitolina. - JACOPO BASSANO: « Il buon Samaritano ».

verse, la freschezza dell'ispirazione, il senso dell'umano, del religioso. Ogni quadro, oltrechè una sorpresa per lo stile è la manifestazione di un nuovo aspetto della sensibilità di Jacopo (1).

(1) Del quadro vidi un'incisione (Uffizî, stampe in vol. n. 2585) al numero 11 della raccolta « *Variarum Imaginum a Celeberrimis Artificibus Pictarum caelaturae elegantissimis tabulis representatae* »; sono dette in parte della vedova di Gerardo Reynst ad Amsterdam, in parte regalate a Carlo II d'Inghilterra. Il quadro in questione passò senza alcun dubbio in Inghilterra; infatti il von Jacobs (« Das Museo Vendramin » in *Repert für Kunstwiss*, XLVI [1925], p. 30) cita dal catalogo di Giacomo II: « p. 65 N. 729: *Bassan, Christ carrying his cross*, with eleven figures in it », e ricorda che fu inciso per il Reynst da Geremia Falck. Oggi si trova in una collezione d'America.

Digitized by Google

Non vogliamo finire senza collocare nel loro giusto valore due altre opere del pittore, due rappresentazioni del «Buon Samaritano,» l'una a Hampton Court, l'altra nella Galleria del Campidoglio. Ambedue, benchè note, ancora inedite come opere di Jacopo Bassano. e da collegarsi intimamente al «Riposo» dell'Ambrosiana.

Il quadro milanese è uno dei fiori solitari dell'arte di Jacopo; di quelle opere, intendiamo, che pur non mancando di indizî tali da permettere di inquadrarle esattamente nell'ordine dei tempi, spiegano tuttavia una tale pienezza di determinate qualità stilistiche da non consentire quasi un ulteriore sviluppo, e da esaurirsi in se stesse: come la Deposizione di San Luca di Crosara, come il Presepio bassanese del 1568, come il San Giovanni Battista, come il San Martino dello stesso Museo. Ma, in fatto di pienezza, il dipinto ambrosiano non trova forse riscontro in nessun'altra opera del maestro.

Ora, a chi guardi addentro al particolarissimo cromatismo del quadro ambrosiano, tutto superficie e pasta pittorica, tutto contrasti violenti e potenti di tinte calde e fredde, apparirà chiaro che allo stesso dipinto sono strettamente legate le due suaccennate operette. Tanto strettamente da persuadere come solo attraverso quei due esperimenti sottili di valori pittorici Jacopo potesse poi riuscire a darci un'opera capitale qual'è il dipinto milanese. Non bozzetti, s'intenda, ma piccole opere compiute in vista di una sensibilità da affinare ulteriormente, di un mestiere, anche, da dominare. Dopo questi due e, forse, dopo altri dipinti dello stesso genere, Jacopo dovette deporre ogni preoccupazione e sciogliere il voto della sua fantasia, sicuro che il freno dell'arte avrebbe imposto limiti perfetti alla sua visione. Così rara e stupenda, come Tiziano nella sua infinita raffinatezza non avrebbe nè potuto, nè voluto pensarla; e, per ciò stesso, provinciale. Crediamo infatti che solo la colta e agreste Bassano fosse in grado di dare un frutto di tal sapidità. Tale per noi, di riflesso, il significato dei due stupendi saggi di Londra e di Roma. Forse sbagliamo, e bisognerà invertire la relazione. Ma allora la tela ambrosiana è un miracolo anche più grande.

È diviso il quadro di Hampton Court, (fig. 9) in due zone di colore, i cui confini son segnati dal profilo dei tronchi arborei. Quella di sinistra, calda di terre e di velature, è invasa da una tinta marrone le cui note salienti son costituite dal corsetto e dalle brache del Samaritano, rossi ambedue; l'altra invade i monti cilestrini, il cielo verdazzurro dove si stampano, vive e calde, le foglie di un albero di fico, come nel quadro ambrosiano. Una squisita nota di grigio caldo, come a conciliare i due campi opposti di colore, è data da quel levita che se ne va, leggendo. Nel fondo — come nel «Riposo» di Milano o nel Presepio di Hampton Court — Bassano e il Grappa.

Ci sembra utile rilevare che non solo il disegno di questo Samaritano — ciò che in Jacopo non costituirebbe da solo, una prova di contemporaneità fra le due opere — ma, più e meglio, l'impasto pittorico corrisponde a quello di un pastore del quadro ambrosiano e, parimente, di un pastore del grande dipinto di Edimburgo. Chè, anzi, in quest'ultimo il colore delle vesti è identico a quello del nostro Samaritano.

Non molto diverso da quello di Hampton Court è il Samaritano del quadro Capitolino (fig. 10), nella tinta di avana caldo delle vesti che pone una nota più chiara sul profondo colore degli alberi, nel pelame dell'asino, come intinto di viola. A loro volta le carni rialzano con la loro chiarità i toni delle vesti, e il complesso di questa gamma calda, uniforme, contrasta, giusta lo stesso principio del quadro precedente, con i verdi che sembrano spremersi sull'azzurro del paese (1).

WART ARSLAN

(1) Il quadro fu, a nostra istanza, tolto dai depositorî della Capitolina e nuovamente esposto dal Direttore di quella Galleria, Comm. Settimio Bocconi, che qui ringraziamo. E ringraziamo anche il Longhi che ci consente di riprodurre la fotografia del dipinto da lui fatta eseguire molti anni or sono.

Digitized by Google

ARGENTARI CAGLIARITANI DEL RINASCIMENTO

Il sorgere ed il fiorire in Cagliari di una insigne tradizione artistica di argentari è strettamente legato alla ricchezza mineraria della vicina regione iglesiente, per la quale la Sardegna fu celebrata anche nel mondo antico (1).

« *Argento Sardinia et Attica melle* »: il riavvicinamento è quanto mai felice. Gli argentari cagliaritani furono infatti come le api industriose che dalle miniere trassero il duttile prezioso metallo e che nelle celle del loro alveare — le botteghe del Castello — lo sottoposero al paziente lavoro del martello e del bulino.

Lo sfruttamento delle miniere argentifere del Cixerri — già organizzato con criteri industriali dai Romani — fu certo ripreso con fervore di opere e con sagacia di ordinamenti nella seconda metà del secolo XIII, quando il Conte Ugolino di Doneratico, nel 1258, dopo la capitolazione di Santa Igia, divenne signore dell'Iglesiente. Nessuna testimonianza documentale ci resta intorno all'attività mineraria ed alla sua legislazione durante questo periodo; ma al cessare della signoria pisana, l'Infante Alfonso d'Aragona, tre anni dopo la conquista della Sardegna, promulgando il noto « Breve » del 1327, fece espresso richiamo, più volte, alle costituzioni precedenti sulla stessa materia (2).

Accanto alla rinnovata attività mineraria si affermò subito, se non fu anche questa una riconferma, il privilegio della capitale dell'isola di ottenere una parte considerevole dell'argento estratto; una Carta Reale del 17 giugno 1328 ordinava ai Camerlenghi d'Iglesias di far trasportare a Cagliari la metà dell'argento, che si fondeva nei forni dell'Iglesiente. Un'altra Carta del 1331 prescriveva agli argentari di Cagliari, Sassari, Iglesias e Oristano il titolo della lega e l'obbligo di un marchio ufficiale di garanzia (3).

Le garanzie dell'arte ebbero in seguito una maggiore severità di norme nell'organizzazione del Gremio, posto sotto l'invocazione di Sant'Aloi (Sant'Eligio). Conosciamo, a questo riguardo, soltanto gli Statuti del 1631 in una traduzione italiana, che nel 1834 fu trasmessa dalla R. Cancelleria al Ministero degli affari di Sardegna in Torino (4).

Il Gremio era retto dai « Maggiorali », che avevano l'incarico di esaminare tutti i lavori degli altri maestri a loro sottoposti, per controllare la quantità di metallo impiegato, verificare il titolo della lega ed apporre, in segno d'approvazione, la marca di garanzia. Le infrazioni erano punite con pene pecuniarie e, occorrendo, con « aggravi » corporali. Se poi un maestro avesse mancato « in cose dell'arte riguardante cose onorevoli » era costretto a chiudere la propria bottega.

L'importazione di lavori di argenteria dall' « Estero » era severamente proibita.

---

(1) E. Pais, Storia della Sardegna e della Corsica durante il dominio romano, Roma, 1923, II, 524 ss.

(2) C. Baudi di Vesme, Codex diplomaticus ecclesiensis, Torino, 1877, XCVI.

(3) M. Pinna, Indice dei documenti cagliaritani del Regio Archivio di Stato, Cagliari, 1903, nn. 23 e 67; S. Lippi, L'Archivio Comunale di Cagliari, Cagliari, 1897, perg. n. 138.

(4) S. Lippi, Statuti delle Congregazioni d'arti e mestieri della Sardegna, in *Bullett. Bibl. Sardo*, IV, 145 ss.

Digitized by Google

Il tirocinio per l'addestramento nell'arte presso la bottega di un maestro non poteva durare per un periodo di tempo inferiore ai cinque anni e il passaggio dalla categoria dei garzoni a quella dei maestri era sottoposto ad un serio esperimento pratico.

Nessun maestro d'argento e d'oro poteva tenere bottega « se non in luogo pubblico, e non in ridotti o contrade private per essere (quello dell'argentaro) ufficio di molto credito », ed inoltre la bottega non poteva essere situata se non nel Castello di Cagliari « perciò li magnifici Maggiorali li possano riconoscere (gli oggetti) sempre che gli sembrerà opportuno, perchè essendo fuori del Castello di Cagliari, non possono li Maggiorali accudire a riconoscere l'oro e l'argento che travagliano ». La denominazione di « Castello di Cagliari » non si riferisce ristrettivamente al solo quartiere del Castello, ma a tutta la città; perchè se gli argentari avevano avuto originariamente le loro sedi dentro il detto quartiere, nel « Carrer de los plateros », essi erano poi, a mano a mano, usciti con le loro botteghe fuori dalla cinta dei grandi bastioni, verso la Llapola o Marina, che era la sede operosa dei commerci.

Queste norme riguardavano l'esercizio dell'arte nella prima metà del secolo XVII. Ma nel 1631 il Gremio fu forse soltanto rinnovato nella sua organizzazione giuridica e religiosa; norme analoghe dovevano essere in vigore anche nei secoli precedenti, in conformità degli ordinamenti che nel corso del secolo XV ebbero vita anche nella Spagna e che trovarono completa e definitiva sanzione con le « Ordenanzas » reali, emanate a Valenza nel 1488 (1). Così era avvenuto in altre regioni sottoposte alla stessa Casa d'Aragona, ad esempio in Sicilia con i « Capitoli » del 1447 (2).

Non rimane in Sardegna, per quanto io so, nessun esemplare di argenteria dei secoli precedenti al XIV. Sappiamo tuttavia dai pochissimi inventari di quel periodo, pervenuti sino a noi, che gli arredi d'argento erano abbastanza numerosi nelle chiese sarde. La dotazione della chiesa di S. Nicola in Solio (Torres), fatta nel 1122 da Furatu de Gitil e dalla moglie Susanna Dettori, enumera cinque calici, due turiboli, un crocefisso, quattro candelabri, un boccale ed un orciolo di cinque libbre (3). L'inventario delle chiese di Santa Gillia (Cagliari) dell'anno 1227 enumera tre croci, quattro candelabri, due turiboli, due navicelle, quattro bacili, due ampolle, tre calici, due orcioli ed un'icona della Vergine (4). Trattasi dunque di arredamento argenteo assai ricco, specialmente se si confronta con quello di chiese provinciali di altre regioni; ad esempio con quello della Cattedrale di Fabriano, quale risulta dall'inventario del 1278, recentemente pubblicato e che consisteva di quattro calici, di un turibolo e di una croce (5).

La mancanza di oggetti medioevali di argenteria e la relativa scarsezza di quelli del Rinascimento, in confronto ai molti esemplari dei secoli XVII e XVIII, è facilmente spiegabile: essi, per il loro valore intrinseco, assai più degli altri prodotti dell'arte, erano destinati ad essere trasformati con la fusione, appena mutava il gusto di un'epoca o ad essere realizzati nel loro prezzo venale, appena cambiavano per il possessore le vicende della fortuna.

Anche nei riguardi degli artisti i documenti difettano, del tutto, per i periodi più lontani da noi; le notizie non sono copiose nè pure per gli argentari del Quattrocento e del Cinquecento. Bisogna

---

(1) Marqués de Lozoya, Algunas notas sobre plateros segovianos del siglo XVI, in *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIV, pag. 95.

(2) G. Di Marzo, I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, Palermo, 1883, vol. II, doc. CCLI.

(3) E. Gattula, Ad historiam Abbatiae Casinensis accessiones, Venezia, 1734, p. 237; P. Tola, Codex Diplomaticus Sardiniae, Torino, 1861, sec. XII, n. 6; A. Saba, Montecassino e la Sardegna Medioevale, Badia di Montecassino, 1927, pp. 162 ss.

(4) A. Capra, Inventari degli argenti, libri e arredi sacri della Chiesa di Santa Gilia, di San Pietro e di Santa Maria di Cluso, in *Archivio Storico Sardo*, III, pp. 420 ss.

(5) R. Sassi, Chiarimenti su le origini della Cattedrale di Fabriano etc, in *Rassegna Marchigiana*, VI, 3.

Digitized by Google

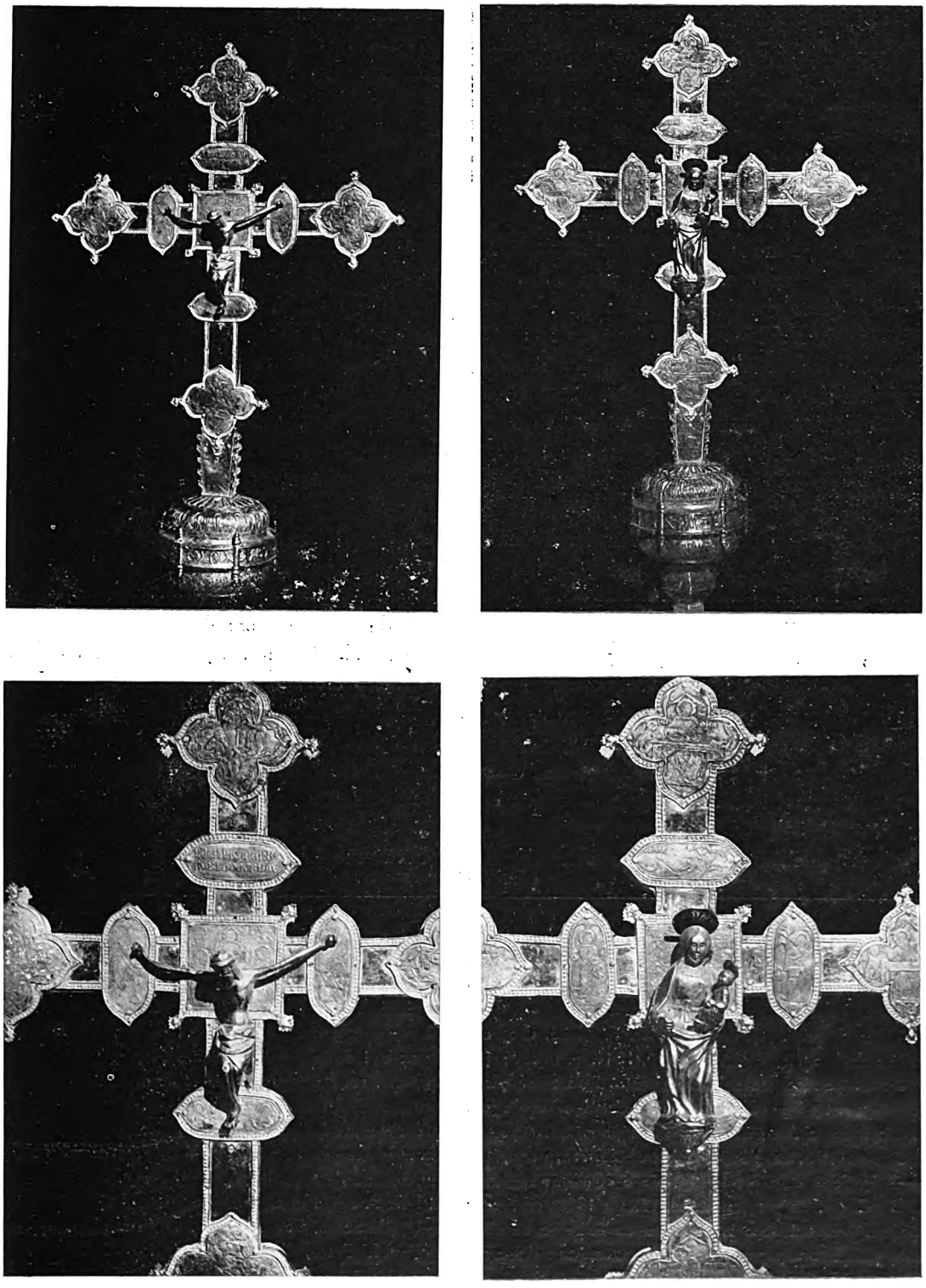


Fig. 1-4. — Oristano, Convento di S. Francesco. - Arte sarda del sec. XV: Croce processionale.

Digitized by Google

però soggiungere che, fino ad oggi, una esplorazione sistematica degli archivi in questo campo non è stata compiuta. I pochi dati documentali inediti, tratti dall'Archivio di Stato cagliaritano, che io qui riferisco, sono frutto di riscontri occasionali, fatti durante altre ricerche. Per gli archivi di Roma — dove, fuori dell'isola, gli argentari sardi spiegarono principalmente la loro singolare attività — siamo ancora alle ricerche del Bertolotti, del Müntz, di D. Gnoli, di circa mezzo secolo addietro (1). Dalle quali risulta la persistente affluenza di orafi isolani a Roma nel corso dei secoli XVI e XVII. Ad esempio, nel censimento della popolazione di Roma, compiuto fra la fine del 1526 ed il 1527, avanti il sacco borbonico, è indicato un «Jan de Sardinia»; per quasi tutto il secolo XVI ebbe residenza in Roma una famiglia sarda di argentari, i Balla; durante il pontificato di Clemente VII, fra gli altri, è ricordato un Giovanni de Porciis.

Già un secolo e mezzo avanti l'età in cui fiorirono quei maestri, verso la fine del Trecento, abbiamo la prova che gli argentari cagliaritani varcarono il mare con il viatico della loro esperienza artistica. Una croce d'argento conservata nella Chiesa Madre di Salemi, in Sicilia, reca la seguente inscrizione: ANNO DOMINI INCARNACIONI MCCCLXXXVI DE MESIS SECTENBRIS DECIMA INDICIONI - FACTA IN SALEMI PER MANUM MEI MAGISTRO JOANNES DE CIONIS AURIFEX POLLINO CASTRO CALLERI. Questo maestro era dunque di origine pisana, ma nato e dimorante in Cagliari; perchè la parola «pollinus», catalanamente «pollin», è da intendere non già come abitante del quartiere cagliaritano di Pola o Llapola, ma invece come figlio o discendente di un pisano stabilitosi ed accasatosi con un'indigena o anche di un indigeno ammogliatosi con una pisana (2).

Intorno agli artisti, operosi in Cagliari in questo campo dell'arte, possono finora raccogliersi le seguenti notizie:

1°) Circa la metà del secolo XVI si distinse l'argentaro Antonio Giovanni Pixoni. Egli aveva la sua casa in un vicolo del quartiere di Villanova, fra la piazza di S. Giacomo e la via S. Giovanni, che - data la notorietà del maestro - prese il nome da lui; come «vico de maistre Pixionis» è indicato infatti in un documento del 1574 (3). Si hanno notizie di lui dal 1535 al 1562. Tenne la carica di consigliere della città negli anni 1549, 1554, 1558 e 1562 (4). Il 27 aprile 1563 era già morto: fra le affrontazioni di una casa situata nel vicolo di S. Giacomo è ricordato l'orto «quondam magistri Antonii Joannis Pitxoni, argenterii». (Atti legali del notaio Melchiorre De Silva).

2°) Nell'anno 1335 è ricordato l'argentaro Francesco Linares (5).

---

(1) A. Bertolotti, Artisti subalpini in Roma, Mantova, 1884; E. Müntz, L'oreficeria a Roma durante il regno di Clemente VII, in *Arch. St. dell'Arte*, I; D. Gnoli, Descriptio Urbis etc., in *Arch. Soc. Rom. St. P.*, XVII.

(2) Per la prima interpretazione cfr. F. Moisé, Cronache catalane del sec. XIII e XIV, Firenze, 1844, p. I, 637; per la seconda possono mettersi a confronto il contenuto delle pergamene nn. 49 e 168 dell'Archivio Comunale di Cagliari (S. Lippi, op. cit.) e la dicitura di un passo della Cronaca del Convento di S. Caterina in Pisa (*Arch. Stor. It.*, VI, p. 417) con il significato della parola «Pulini» o «Pullani» registrato dal Du Cange. Le pergamene (aa. 1328 e 1330) riferiscono ordini regi, emanati dopo la conquista aragonese per l'assestamento della nuova popolazione e l'apprestamento a difesa del Castello di Cagliari, con cui nessun «alienigeno» o «pullino» poteva pernottare *infra Castrum* se non munito di uno speciale permesso e vengono confermate le assegnazioni fatte a Catalani e Aragonesi delle case *que olim fuerunt Pisanorum et Pullinorum*. Il passo della Cronaca suddetta ricorda un Frate Paolo *Sardus Pullinus, Pisanus*, che equivarrebbe a «nativo di Sardegna da padre pisano, pisano egli stesso». Il Du Cange registra due frammenti, dal primo dei quali risulta che erano così chiamati *qui de patre Francigeno et de matre Syriana, vel de patre Syriano et de matre Francigena generati erant;* dal secondo sembrerebbe accertata analoga denominazione per i discendenti dalle unioni fra Cristiani e Saracene, e viceversa. Ad accogliere la seconda interpretazione mi conforta l'autorevole avviso del comm. S. Lippi, direttore del R. Archivio di Stato.

(3) D. Scano, Forma Kalaris, Cagliari, 1923, p. 170 s.

(4) M. Pinna, Il Magistrato Civico di Cagliari, 1914, pp. 307 ss.

(5) G. Spano, Deposito di antiche monete puniche d'oro, in *Bull. Arch. Sardo*, VIII, 45.

Digitized by Google

3°) Un atto di procura del 1 aprile 1563 (Atti citati) riferisce i nomi dei componenti il consiglio del Gremio degli Argentari. Coprivano la carica di Maggiorali Michele Pixoni e Peroto Scano; erano consiglieri Pietro e Giannotto Pitzolo, Domenico Campaner, Giacomo Picarull, Paolo Torner, Pietro Costa, Giovanni Mameli, Gerolamo Xino.

4°) Il maestro Giacomo Picarull, « argenter habitant en la marina », addì 9 gennaio 1574 (Atti citati), dichiara d'aver ricevuto dal Rev. Sebastiano e da Gavino Lay, rispettivamente cu-

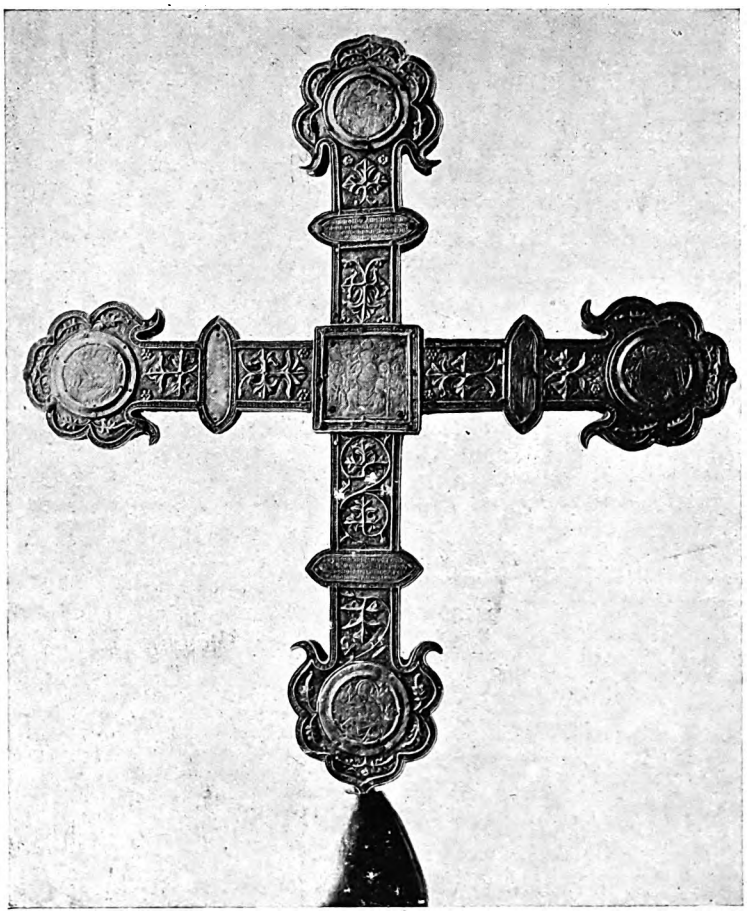


Fig. 5. — Salemi, Chiesa Madre. - GIOVANNI CIONI: Croce d'argento (1386).

rato ed obriere della chiesa parrocchiale di Lanusei, la somma di quaranta ducati d'argento in tanti reali castigliani per l'esecuzione di un ostensorio (« custodia »), da lavorare nel tempo di quattro mesi, secondo il modello già eseguito per la chiesa parrocchiale di Selargius. A lavoro compiuto riceverà per la mano d'opera il prezzo di quindici soldi ad oncia, oltre il rimborso del valore dell'argento nel caso l'ostensorio superasse il peso di quaranta ducati. I committenti, a garanzia del lavoro, esigono che la « custodia » porti la marca di Cagliari.

5°) Il maestro Giovanni Mameli « argenter de la Llapola » addì 24 maggio 1576 (Atti citati) si obbliga coi Sindaci del detto quartiere di eseguire una croce d'argento dorato per il prezzo di trecento lire. Il medesimo nell'anno 1602 eseguì e firmò la grande lampada argentea della cattedrale di Cagliari.

Digitized by Google

* * *

Soltanto quando le notizie d'archivio saranno più copiose e si potrà avere un vero «Corpus» delle inscrizioni e delle marche di tutti gli oggetti e la conoscenza delle particolarità stilistiche, sarà possibile delineare un quadro completo dell'arte degli argentari di Sardegna. Questa breve nota e le poche illustrazioni che l'accompagnano si propongono soltanto di fissare i contorni generali del quadro e di constatare intanto che gli sviluppi stilistici di quest'arte seguirono esattamente quelli - ormai ben delineati - di un'arte maggiore: la pittura.

E' noto come questa per tutto il secolo XIV - cioè a dire per oltre mezzo secolo dopo la effettiva conquista aragonese - abbia subìto l'influenza artistica della Toscana, adottando, verso la fine del secolo, gli esempi di quella scuola pisana di Francesco Traini, che oscillava nelle sue predilezioni fra la solidità costruttiva dei Fiorentini e la grazia decorativa dei Senesi.

Dagli ultimi anni del Trecento fino al secondo decennio del Cinquecento la Sardegna, interamente anche nel campo della pittura, fu una provincia del Regno d'Aragona; fino a quando riuscì a volgersi verso l'Italia, attingendo, per qualche tempo decisamente, alle fonti del nostro Rinascimento.

Gli stessi fatti, sotto i medesimi fattori, possono essere accertati per l'arte degli argentari.

I rapporti tra paese e paese - in altre parole, gli scambi internazionali - furono più sensibili e più rapidi nelle arti cosiddette minori in confronto a quelle cosiddette maggiori. Le ragioni di ciò sono quanto mai ovvie: assai più frequentemente che gli artisti o le opere di maggior mole, viaggiavano gli oggetti minori di arredo e di corredo. Furono anzi i prodotti delle arti minori quelli che talvolta - come ad esempio le miniature e le stoffe - determinarono innesti e reazioni nelle attività artistiche più illustri. Durante il periodo che fino all'età moderna, per alcuni aspetti possiamo considerare il più fervido di scambi internazionali, cioè durante tutto il periodo gotico, questi furono vivaci per tutte le arti: i modi dell'architettura e della scultura ornamentale, sotto l'impulso degli ordini monastici, varcarono le Alpi dall'esterno verso l'interno della nostra penisola, mentre le correnti pittoriche, attratte dal centro avignonese, si mossero per le grandi vie di valico e di comunicazione, seguendo un flusso perfettamente contrario. Durante la prima metà del Trecento, anche l'arte degli orafi italiani, senesi in modo particolare, si estese e si affermò - se pure con persistenza ed originalità minori in confronto alla pittura - per tutte o quasi le terre di Europa.

Anche gli argentari sardi furono stilisticamente per tutto il Trecento alle dipendenze della Toscana: il convento di S. Francesco d'Oristano conserva alcuni esemplari di questo periodo artistico, fra gli altri una croce processionale. Questa (figg. 1-4), rinnovata in alcune parti verso i primi anni del Cinquecento, si espande alle testate o cimieri in quattro targhe quadrilobate, racchiudenti nel diritto e nel rovescio otto placche con figurazioni varie, trattate finemente a bulino su schemi iconografici senesi, mentre altre quattro analoghe placche ovoidali, collocate nel mezzo dei bracci, ne completano la decorazione. Essa ha dunque quel tipo, prevalentemente toscano, che nel secolo XIV modificò e sostituì la croce clipeata con le testate ed i bracci ornati di placche rotonde, la quale era stata adottata fin dal secolo VIII e si era poi generalizzata in periodo romanico. Lo stile gotico «flamboyant» d'Oltralpe darà più tardi maggiore importanza e più complesso sviluppo a questo tipo, valorizzando sempre più il motivo ornamentale dei cimieri.

La croce di Giovanni Cioni (fig. 5) non si differenzia sostanzialmente, come tipologia, da quella di Oristano; ma essa ha una maggiore unità di struttura architettonica perchè le targhe non interrompono con il loro organismo distinto la continuità dei bracci, ma rappresentano invece un più largo sviluppo di essi. Essa rientra quindi nel tipo delle croci con i cimieri a fior di giglio -

Digitized by Google

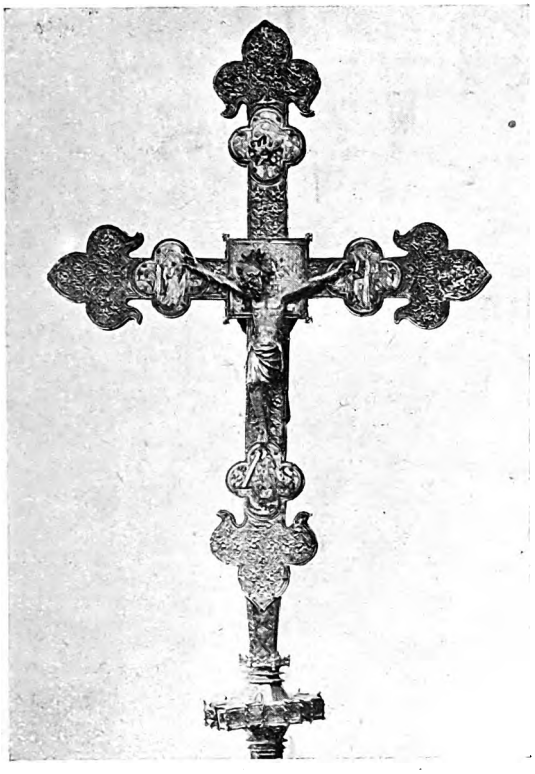


Fig. 6. — Barcellona, Cattedrale.
FRANCESCO VILARDELL: Croce astile (1383).

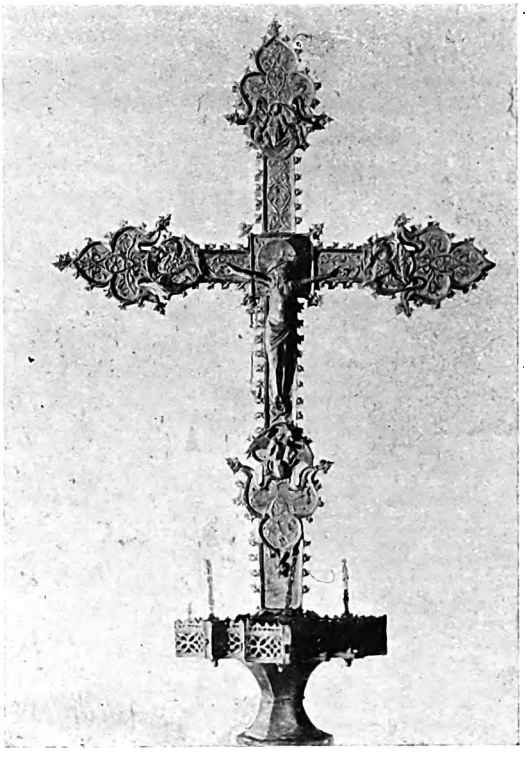


Fig. 8. — Ales, Parrocchiale.
Arte sarda d. sec. XV: Croce processionale.

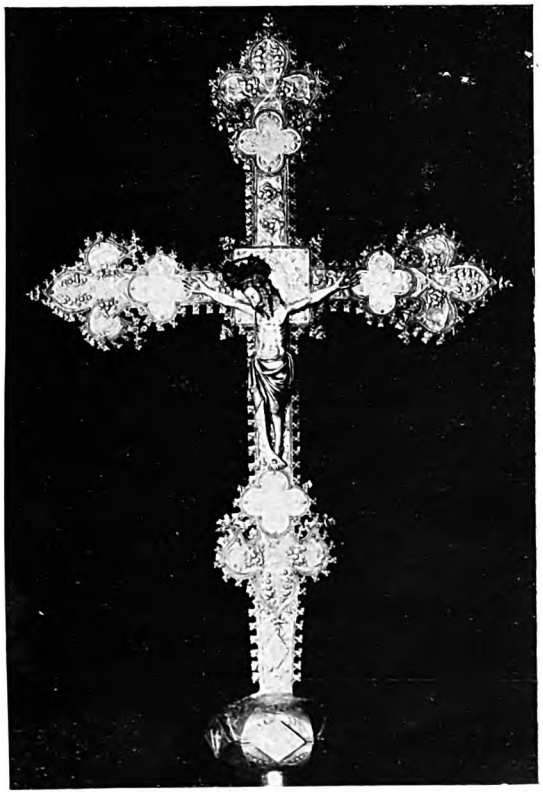


Fig. 7. — Olot, S. Stefano.
Arte spagnola d. sec. XV: Croce processionale.

Fig. 9. — Aritzo.
Arte sarda d. sec. XV: Croce processionale.

Digitized by Google

continuazione e maturazione dei tipi clipeato e quadrilobo - che, apparso fin dagli inizi del Duecento, durò a lungo in tutte le regioni d'Europa, nella Spagna per circa cinque secoli, cioè a dire oltre il regno di Filippo II, quando le forme della Rinascenza italiana, introdotte dai Poggini, dai Leoni, da Jacopo da Trezzo, ebbero una magnifica consacrazione ma non s'imposero tuttavia così vittoriosamente da cancellare gli ultimi ricordi della tradizione gotica.

A questa la Sardegna rimase legata per tutto il secolo XV e per alcuni decenni del seguente. Un tipo abbastanza comune di croce astile o processionale, con le testate a fior di giglio ed il contorno ornato di fronde, è quello divulgato nella Spagna, specialmente in Catalogna, dal noto modello (fig. 6) che l'argentaro Francesco Vilardell eseguì nel 1383 per la cattedrale di Barcellona (1). Da questa modello dipende un numero considerevole di croci, le quali dimostrano la persistenza uniforme del tipo ed il suo arricchimento, nei particolari, per tutto il Quattrocento spagnolo. Un esemplare caratteristico è quello conservato nella chiesa di S. Stefano d'Olot (fig. 7).

Questo tipo si divulgò rapidamente e largamente in Sardegna; fra le tante, le croci di Ales e di Aritzo (figg. 8-9) servono a documentare questa divulgazione.

Il più ricco esemplare di croce sarda è quello conservato nel Tesoro del Duomo di Cagliari che il benemerito Canonico Spano salvò nel 1855 (2). Tipo assai più complesso, - di larga divulgazione se non di origine spagnola - rappresenta la fusione di due arredi distinti d'argenteria: la croce astile e l'ostensorio.

L'ostensorio è una creazione gotica, perchè l'uso di esso fu introdotto nel 1316 con la consacrazione della festa del *Corpus Domini*. Data la necessità pratica di un piccolo vano all'interno per l'esposizione del Santissimo e, sopratutto, dato il periodo storico della sua origine, nel quale l'architettura riaffermò la propria egemonia sulle altre arti e - rispetto all'oreficeria - trovò nella duttilità del metallo un mezzo adatto ad esprimere il linearismo delle proprie tendenze, l'ostensorio ebbe carattere prevalentemente architettonico. Così che nella costruzione di esso si rinnovarono prima, si accentuarono poi, quei rapporti fra elementi plastici ed elementi architettonici, che nel loro accordo o nel loro contrasto costituirono il fondamento stilistico essenziale nell'arte degli orafi e degli argentari.

Gli artisti gotici seppero risolvere questo problema in modo veramente degno; ciò spiega la persistenza della soluzione gotica, anche quando le forme del Rinascimento si affermarono definitivamente vittoriose nel campo dell'architettura ed in quello stesso dell'oreficeria. Spetta proprio ad essi la creazione di un'architettura leggera, libera, fantastica, intonata ma non ligia ai modi della costruzione in pietra, che, se da una parte permetteva l'economia di un materiale costoso, dall'altra liberava dal principale difetto nel quale l'argenteria era caduta nel periodo precedente e doveva ricadere più tardi: quello di accentuare la sproporzione fra elementi plastici, specialmente figurati, ed elementi architettonici. Le soluzioni di carattere prospettico, che si andavano faticosamente realizzando in altri campi, non potevano attenuare questo squilibrio; le attuazioni prospettiche, verificabili anche in alcuni lavori di orafi italiani, non conseguirono - come è noto - risultati del tutto soddisfacenti.

I maestri gotici, che nelle accessorie forme animali e vegetali degli arredi accolsero così largamente caratteri di sicuro realismo, si abbandonarono nelle forme architettoniche alle creazioni fantastiche; nelle quali se i pilastri, gli archi, le nicchie, i baldacchini, i pinacoli erano studiati sopra esemplari realmente costruiti, le altezze, le proporzioni, i rapporti, i raccordi, gli aggetti non avevano nè base nè consistenza di realtà. Nessun'altra architettura è così completamente intraduci-

---

(1) J. Gudiol i Cunill, Les creus d'argenteria a Catalunya, in *Anuari de l'Institut d'estudis catalans*, MCMXX.

(2) Storia e descrizione di un crocione antico in argento etc., Cagliari, 1868.

Digitized by Google

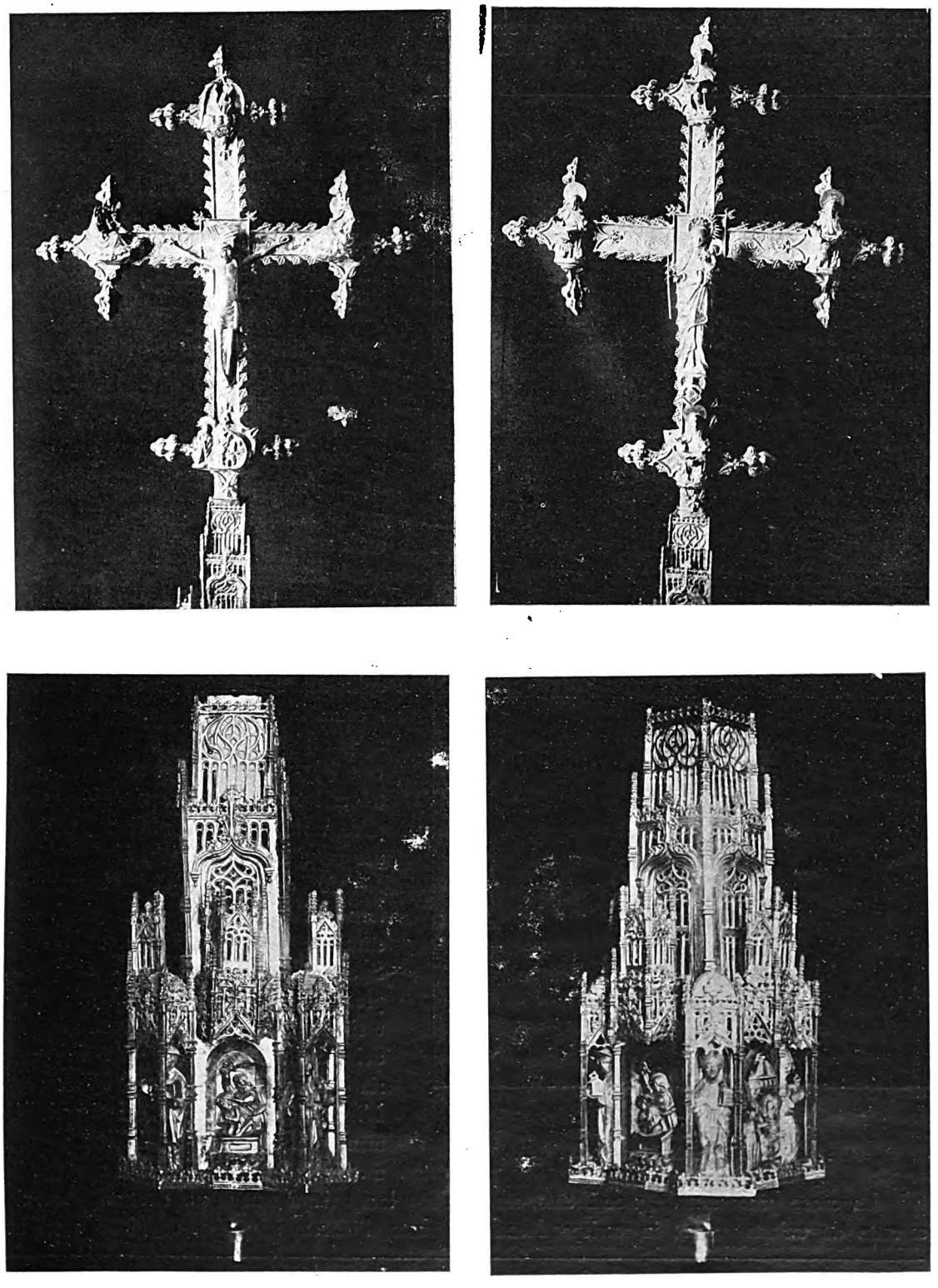


Fig. 10-13. — Cagliari, Duomo. - Arte sarda della fine del sec. XV: Crocione processionale.

Digitized by Google

bile nel linguaggio preciso della pietra come quella degli orafi e degli argentari gotici; ma nessun'altra ha saputo fondere altrettanto armoniosamente i suoi elementi architettonici con le figure che li animano. Talvolta un senso realistico trattiene e subordina i liberi voli della fantasia, specialmente quando il maestro aveva, sotto gli occhi, da imitare un edificio insigne. Allora la struttura architettonica dell'arredo apparisce evidente, vera ma non reale; le basi si irrobustiscono a sostegno di pondi immaginari; gli archi si inflettono secondo la necessità di resistenze, soltanto supposte; le guglie si snelliscono e si allungano non oltre i limiti di necessità statiche, che esistono solamente nei modelli edificati; ed allora l'ostensorio o il reliquario perde il suo carattere fantastico per acquistare una disciplina logica che lo rende, più o meno, monotono e sgradevole. Non è possibile ridurre gli sviluppi di una grande cattedrale gotica alle piccole proporzioni di un reliquario, senza distruggere quel rapporto fra visione e misura metrica che è una ragione intima della sua bellezza; alla stessa guisa che - come il Dami aveva osservato a proposito di pittura grande e di pittura piccola (1) - un motivo di sinfonia non potrà mai tramutarsi, per via di una semplice variante di quantità, in una frase per un a solo di violino.

Fig. 14. — Cagliari, Duomo.
Arte sarda circa la metà del sec. XVI: Calice.

La « custodia », cioè l'ostensorio in forma di torre aperta a più piani, di costruzione grandiosa, che ancora - nella Spagna ed in Sardegna - si porta in processione l'ottava del *Corpus Domini* e si espone poi sull'altare all'adorazione dei fedeli, fu il tema favorito dell'oreficeria spagnola per tutto il Quattrocento. L'ispirazione le giunse dal Nord (Germania e Fiandra), ma l'elaborazione del motivo è caratteristicamente suo (2).

La croce processionale, preesistente, era stata fin allora uniforme nella sua struttura essenziale: sorretta da un'asta aveva, in corrispondenza del punto d'innesto in questa, un globo o un largo

(1) Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi, in *Dedalo*, IV, 269.

(2) O. von Falke, L'orfèvrerie et l'émaillerie au XVe siécle, in *Michel*, III-II, 865 ss.

Digitized by Google

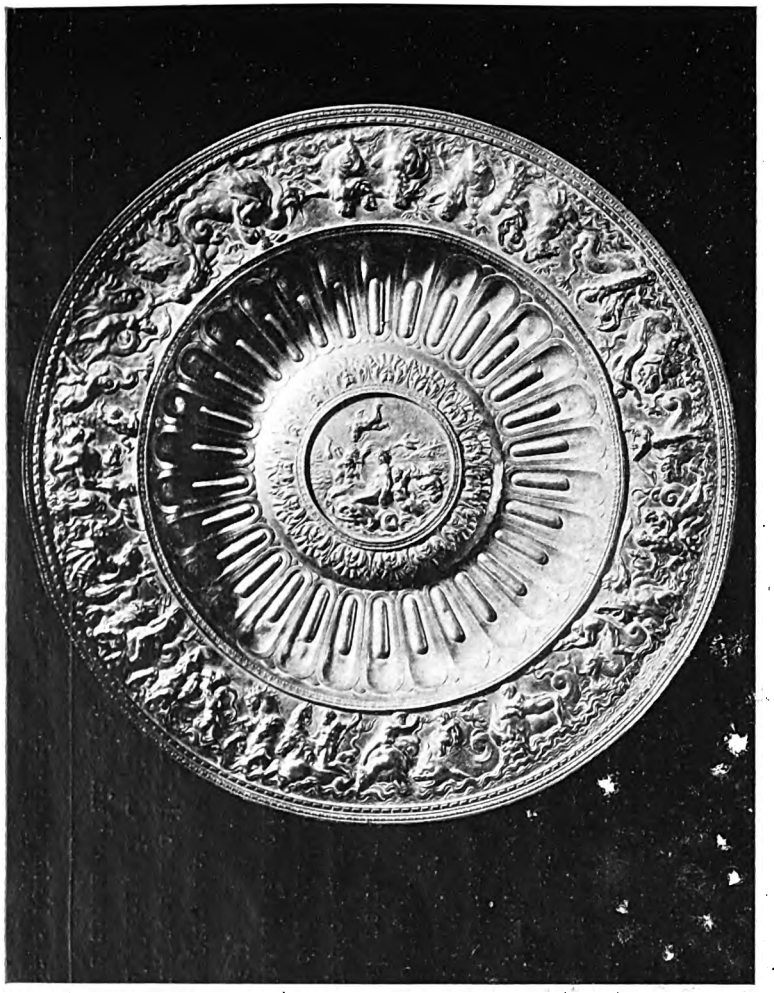


Fig. 15. — Cagliari, Duomo. - Arte sarda d. sec. XVI: Piatto d'argento.

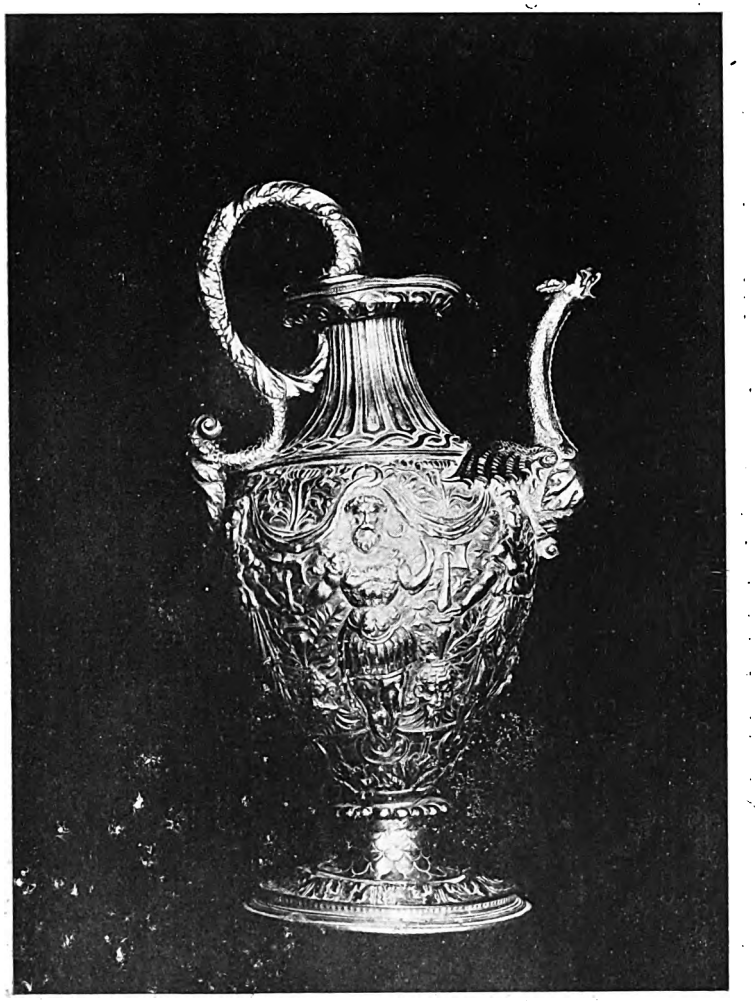


Fig. 16. — Cagliari, Duomo. - Arte sarda del sec. XVI: Boccale d'argento.

Digitized by Google

piano poligonale, chiuso intorno da piccoli plutei, con gli attacchi per reggere le candele. La creazione della custodia suggerì l'idea di arricchire la croce di un'alta base o lanterna (« macolla ») in forma di torre a più piani.

Il crocione del Duomo di Cagliari (alto m. 1,75) ha precisamente questa forma, la quale nella Spagna ebbe uno sviluppo sempre maggiore dalla croce che Marco Olzina lavorò nel 1420 per la chiesa di Cardona a quella aurea di Girona che fu eseguita fra il 1503 ed 1506. Il completo sviluppo architettonico della lanterna e la forma delle testate a triplice bocciolo dell'esemplare cagliaritano consigliano di collocare quest'ultimo verso la fine del Quattrocento (figg. 10-13).

Questo crocione ha non soltanto lo stemma di Cagliari aragonese, sorretto da un angelo che sta a' piedi della Vergine, ma anche la marca CA (Cagliari), imposta dalle costituzioni gremiali, e quella personale dell'ignoto autore, N. D. Fu dunque lavorata in Cagliari, probabilmente per ordine ed a spese del Comune, che fino al 1848 per due volte all'anno, nelle feste di *Corpus Domini* e dell'Assunzione, curava che fosse portato in processione per le vie di Castello. Esso dimostra la profonda penetrazione delle forme gotiche spagnole per tutto il secolo XV.

Ma con i primi decenni del secolo seguente penetrarono, come ho detto, nell'isola le forme del Rinascimento ed anche gli argentari aprirono i vetri delle loro botteghe alle correnti, fresche e rinnovatrici, spiranti dal Continente italiano. Le quali giunsero direttamente: la vecchia ipotesi del « tramite spagnolo », già prospettata per la pittura, è stata smentita da sicuri documenti d'archivio. Tantomeno potrebbe apparire verosimile per l'oreficeria, quando si pensi che, come abbiamo veduto, Roma - sede maggiore del Rinascimento nel secolo XVI - ospitava una piccola colonia di orafi sardi, i quali avranno certamente conservato rapporti con l'isola madre. Ma in questa, anche nella città capitale, più aperta alle correnti nuove, non tutte le botteghe rinnovarono l'aria chiusa delle tradizioni. Così che, come nella pittura, anche fra gli argentari si ebbero da una parte, in numero forse maggiore, i maestri tradizionalisti, ritardatari; dall'altra i maestri, per così dire, d'avanguardia: tali, s'intende, soltanto nei confronti dell'arcaicismo, che fu fenomeno peculiare di tutta la vita culturale isolana.

Il tesoro del Duomo di Cagliari conserva un calice (marca CA), che può rappresentare assai bene questa parziale resistenza tradizionalistica dinanzi al sopraggiungere delle nuove correnti (fig. 14). Ad un esame superficiale - tanto gravi appariscono gli anacronismi di ordine stilistico - questo calice potrebbe sembrare un parziale rifacimento cinquecentesco sulla base di elementi più antichi ([1]). Le disuguaglianze fra la base, il nodo e la coppa sono palesi; ma la perfetta analogia fra alcuni elementi della coppa (testine alate) ed altri del nodo e del fusto, nonchè l'identità del lavoro di bulino in alcuni particolari ornamentali, dimostrano che il calice è uscito in questa forma da una bottega di circa la metà del Cinquecento, nella quale l'attaccamento alle forme gotiche tradizionali permaneva, nonostante il parziale accoglimento di nuovi elementi stilistici. Fatto analogo a quello da me rilevato per la pittura (Retablo di Sanluri) e che potrebbe essere confortato da molti altri arredi sardi e da un grandissimo numero di esemplari catalani, come le croci di S. Stefano di Granollers, Tejà, Tiana, etc., fino alla prima metà del Seicento (Croce di Púbol, anno 1639).

Le opere, che - come nella pittura quelle di Pietro Cavaro dopo il suo secondo viaggio in Italia - rappresentano il pieno accoglimento della forme italiane, sono il piatto ed il boccale d'argento del Duomo di Cagliari (figg. 15-16), che la tradizione attribuiva prima a Benvenuto Cellini, poi a scuola celliniana ([2]).

([1]) D. Scano, Notizie d'arte sarda, in *Bollettino d'Arte*, I, 15.

([2]) Atti del Congresso Eucaristico d'Orvieto (Esposizione), Orvieto, 1897, p. 397. Cfr. anche E. Brunelli, Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari, in *L'Arte*, X, 47 ss.

Digitized by Google

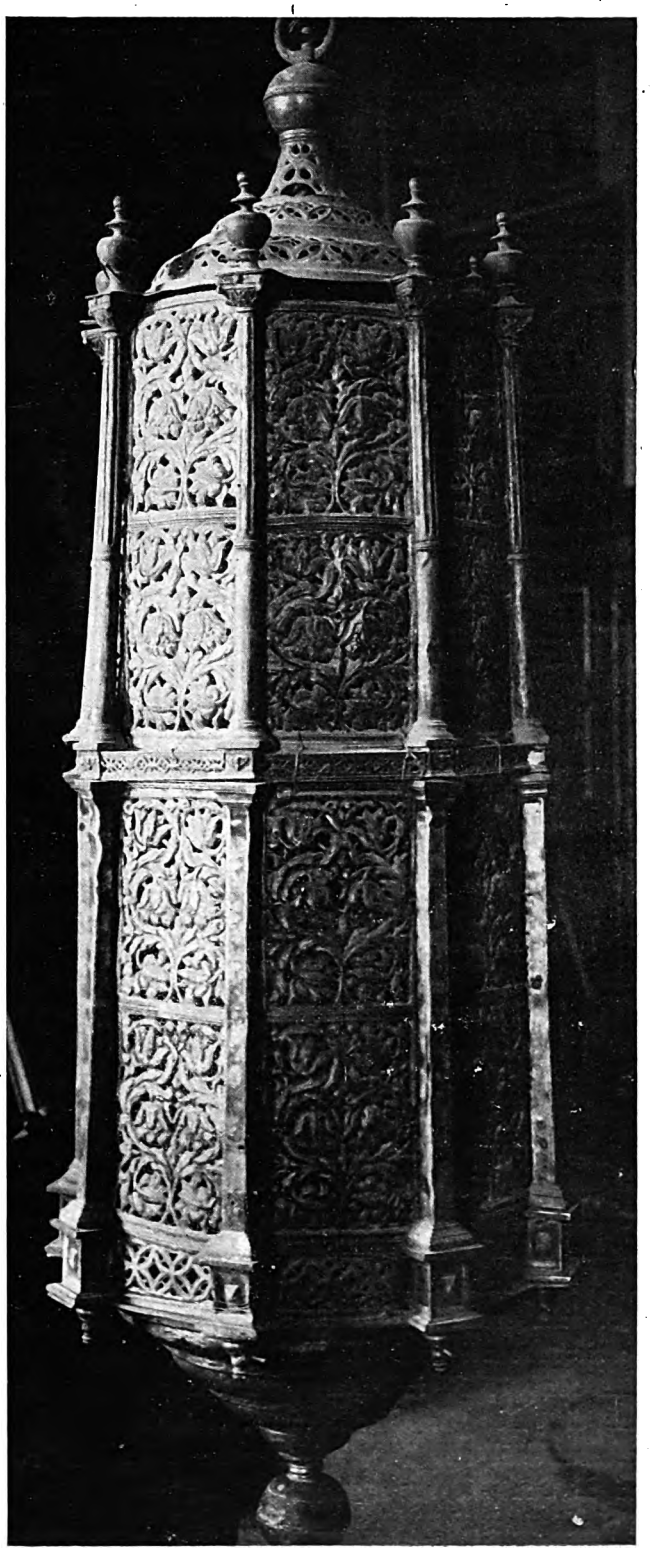


Fig. 17. — Cagliari, Duomo. - Arte sarda (1602): Lampada d'argento.

Digitized by Google

Le insigni qualità artistiche del piatto nella composizione del tondo centrale col trionfo di Nettuno e di Anfitrite e della zona esterna con un corteo di divinità marine spiegano, se non giustificano, l'attribuzione illustre. Tuttavia accanto alla bellezza dei motivi non mancano alcune imperfezioni, come errori di disegno e di modellato, manierismo nella esuberanza plastica delle anatomie, mancanza di senso decorativo in alcuni partiti ornamentali. Il boccale, stilisticamente vicino al piatto, rimane alquanto lontano da esso per pregio intrinseco sensibilmente minore. La decorazione principale del corpo - una danza di Fauni (?) loricati e Baccanti fra alte candelabre -, disegnata con fine spirito decorativo ed equilibrio di distribuzione spaziale, è lavorata a bulino grossolanamente; mentre la testa del drago nel becco ed il serpente nel manico rivelano il tocco fine ed incisivo delle figurine del piatto. Ma indubbiamente i due lavori, inspirati a modelli fiorentini di circa la metà del Cinquecento, sono usciti dalla medesima bottega.

Bottega cagliaritana? Il piatto ha una marca (A e S intrecciate, sormontate da una piccola croce) che si riferisce probabilmente all'autore: si è pensato, senza alcun serio fondamento a quell'Ascanio da Santacroce, che il Cellini ricorda più volte nell'« Autobiografia » come suo garzone di bottega. Manca il punzone di Cagliari; ma questa mancanza non è decisiva per escludere che il piatto ed il boccale siano stati lavorati da un argentaro cagliaritano. Troppe volte negli oggetti d'argento e d'oro mancano le marche; sia perchè negli arredi di uso comune e facilmente deteriorabili - come croci, calici etc. - esse furono spesso sacrificate in posteriori restauri o rifacimenti, sia perchè, se le disposizioni gremiali e le successive ordinanze prescrivevano la visita di garanzia dei Maggiorali o degli Ufficiali del governo, esse erano assai spesso trascurate, in tutti i paesi, tanto che i committenti nei contratti d'allogazione dovevano talvolta ricordarle e richiederne espressamente l'osservanza. Le esposizioni sacre di questi ultimi tempi (ad es. quelle di Orvieto del 1897, di Aquila del 1906, di Barcellona del 1913) hanno offerto lunghe serie di arredi mancanti delle marche ufficiali.

Quando le ragioni stilistiche, che sono le preponderanti, non costringano ad ammetterlo, io non vedo la ragione per cui si debba pensare ad una importazione di questi due oggetti dal Continente italiano. Vi è anzitutto, a favore della loro lavorazione in Sardegna, l'importanza e la continuità di una tradizione locale di argentari. Vi è il fatto, per sè stesso importantissimo, che era vietata l'importazione dall'« Estero », cioè da tutte le provincie italiane, meno il Napoletano e la Sicilia, le quali subivano il predominio delle stesse correnti artistiche ritardatarie di origine spagnola e presso le quali, in ispecie per la seconda, opere così schiettamente italiane costituirebbero un fatto eccezionale, degno di essere chiarito e giustificato. Sull'osservanza poi di questo divieto, dato il suo carattere fiscale (l'introduzione a Cagliari dell'argento estratto dalle miniere dell'Iglesiente era sottoposta al pagamento di certi diritti alla Regia Corte), l'avida amministrazione aragonese o spagnola esercitava di fatto una vigilanza assai rigorosa. È da aggiungere inoltre che la lavorazione dei due oggetti, nello squilibrio fra le composizioni sempre piene di nobiltà e l'esecuzione spesso affrettata e malsicura, rivela un prevalente carattere provinciale di arte riflessa.

Se le lettere A. S. della marca dovessero - com'è verosimile - riferirsi all'esecutore del lavoro, non troverebbero riscontro nei nomi dei dieci argentari, che componevano il Consiglio del Gremio cagliaritano nell'anno 1563, in un momento che può ancora essere compreso nella generica determinazione di « metà del Cinquecento », cioè del periodo al quale credo debba approssimativamente assegnarsi il lavoro del piatto e del boccale. Ma, a prescindere dai nomi ignoti, fra i componenti del Consiglio è ricordato un Peroto Scano; il nome del quale - dato che l'esercizio delle arti, in Sardegna assai più che altrove, aveva il valore di una continua e rispettata tradizione famigliare - ci attesta che fra le altre famiglie di argentari vi era in Cagliari quella degli Scano. Per cui accanto alle altre congetture cui ho accennato, potrebbe accogliersi anche

Digitized by Google

quella - ugualmente incerta - che l'artefice dei due oggetti in esame abbia appartenuto a quest'ultima famiglia. Nè sarebbe un ostacolo a questo accoglimento il segno di croce che trovasi in nesso con le iniziali della marca e che fu erroneamente interpretato come attestazione di una supposta qualità prelatizia dell'offerente, quando è facile che tale segno, dagli arazzieri, che lo adottarono per primi, sia passato nelle marche di altre categorie d'artefici.

La grande lampada, che l'Arcivescovo Alfonso Lasso Sedegno offrì nel 1602 alla Cattedrale di Cagliari (fig. 17) e che porta la firma di Giovanni Mameli (« argenti faber ») è uno degli esemplari più insigni dell'argenteria sarda. Di forma ottagonale, molto allungata, con pilastri e colonne negli spigoli dei due ordini sovrapposti e pannelli con carnose volute di foglie e fiori nelle faccie, rientra ancora interamente nella tradizione cinquecentesca. Si è pensato per questa lampada a specifici influssi arabi pervenuti a Cagliari per via di Spagna: ma siffatti influssi apparirebbero in essa per la prima volta nella storia dell'argenteria di Sardegna e sarebbero la testimonianza di una loro ignorata vitalità nelle terre iberiche, proprio agli albori del secolo XVII.

L'ispirazione per il motivo inconsueto di questa lampada chiesastica - chiusa completamente da pannelli che custodiscono e riparano il lume collocato all'interno e, traforati a giorno fra voluta e voluta, permettono alla luce di diffondersi con vivaci effetti di chiaroscuro - è invece tratta, a mio avviso, dal tipo profano del fanale. Il quale, adoperato con larghezza e ricchezza specialmente per ornamento delle galere ammiraglie, fu portato dall'Oriente e diffuso per tutto il Cinquecento, in ferro battuto, in rame sbalzato ed in legno scolpito, da Veneziani, Genovesi e Catalani.

Più precise ricerche d'archivio e lo studio di tutti gli arredi, i più vari, sparsi nei due Capi dell'isola, potranno completare le notizie e correggere alcune ipotesi dell'attività degli argentari cagliaritani del Rinascimento; credo tuttavia che i lineamenti che io ho qui tracciato rimarranno immutati. Perchè essi, confrontati con la storia delle altre arti, confermano sempre più che il gusto comune degli artisti sardi del Cinquecento si volse per un momento verso l'Italia e che per virtù di questo orientamento, che non fu soltanto un capriccio della moda ma un profondo moto spirituale, l'arte di Sardegna diede i suoi piccoli capolavori.

CARLO ARU

Digitized by Google

ANCORA IL BACHIACCA

Ed ecco altre due tavole del Bachiacca, da aggiungersi al piccolo gruppo di inediti che di questo pittore pubblicammo nel numero secondo di « Pinacotheca ». Di conservazione eccellente, misurano ciascuna m. 1,17 per 0,95; e, dalla raccolta d'Atri a Parigi, son passate recentemente

Fig. 1. — Roma, collezione privata. - BACHIACCA: « La parabola dei vignajuoli ».

ad un collezionista romano. Evidenti i soggetti: *La parabola dei vignaiuoli* (fig. 1) e il *Pagamento delle mercedi* (fig. 2). La interpretazione, più disciolta dalla convenienza e convenzione divota che nei pannelli del *Santo Acasio* agli Uffizi; benchè non spregiudicata, com'è nella storia del santone che lasciammo anonimo e indaffarato come uno sgomberatore, dove il Bachiacca volle cacciarlo, tra le comparse della briosa *Scena fiorentina* (*Pinacotheca*, n. 2, pag. 91).

Digitized by Google

Alla libertà del trattamento narrativo, corrisponde, nello sviluppo del Bachiacca, il distacco dai ricordi perugineschi e del Franciabigio. E, per queste due tavole, penseremmo ad una data mediana: non tanto discosta da quella delle *Storie di Giuseppe Ebreo* alla Borghese (cfr. Morelli, « Della pittura italiana », 102); mentre per la *Scena fiorentina* ci parve dovesse passare ancora qualche anno, fin verso il 1550, nella piena maturità dell'artista. Molteplici tratti ci riconducono

Fig. 2. — Roma, collezione privata. - BACHIACCA: « Il pagamento delle mercedi ».

alle *Storie di Giuseppe Ebreo*: l'uso estremamente simile di certi partiti architettonici; la plastica delle figure non ancora affatto sfilate e sfumate; il giuoco risentito dei panni; e sembra quasi di riconoscere, sotto alle stesse acconciature, visi e movenze degli identici modelli. L'ometto che, cercando di non picchiar la zucca nell'architrave, si caccia per una porticciuola, nella prima *Storia di Giuseppe* (Anderson, 3259), è il medesimo che, appoggiato a un bastone, allunga la mano a ritirar quegli spiccioli e borbotta qualcosa ad altro bracciante barbuto (vero campione di « michelangiolismo alla casalinga ») nel *Pagamento delle mercedi*. Quanto ai confronti con gli arazzi pel Granduca, data anche l'affinità dei motivi campagnuoli, il discorso potrebbe andare in lungo; sempre con la riserva, altra volta espressa, che gli arazzi, assai tardi, tirano più dal tedesco, e la sforzatura del segno v'è in parte dovuta alla traduzione in ricamo.

Digitized by Google

Fig. 3. — Roma, collezione privata. - BACHIACCA: « I vignajuoli » (particolare).

Digitized by Google

La situazione più originale, in questi due pannelli, è quella che si ritrova nel particolare (fig. 3) con la *quinta*, panneggiata in aulico violetto, del padrone che morigera i neghittosi. E nello sfondo, dove i ceppi serpentini della vigna trivellano la terra secca, il declivio s'acconcia a piè dell' immancabile torracchione bachiacchesco: quel torracchione con sugli occhi il cappello della tettoja, come nell'architettura rustica toscana delle porte e delle ville.

Ma anche il dabben operajo, naturalmente un po' gobbo e sacrificato, che a destra, nelle *Mercedi* (fig. 2), protesta a veder incassare, agli scioperati ed eroi dell'ultima ora, quanto lui che ha sudato tutto il giorno: per il deliberato grottesco e caricaturale, è piuttosto una rarità nel repertorio fiorentino; che pur s'apriva ad accogliere, sull'esempio tedesco e con gli attributi e nello spirito del loro rango, reduci dallo spedale e dalle carceri, romei, giuocatori e pendagli da forca: i personaggi che fra poco comincieranno la gran baldoria alla fiera del *callotismo*. Guardategli le gambucce ercoline; è in esse tutto un temperamento sociale. E non si sentisse un po' impicciato, il nostro ronchiuto proletario, dentro una parabola evangelica ed ancora in pieno « accademismo », si potrebbe esser sicuri di veder scoppiare in bestemmie e a cazzotti il malcontento e la dissidenza. Nè Ridolfo, nè Piero di Cosimo, nè il Franciabigio, ecc., sempre golosi dell'aneddoto, avevano avuto coraggio di azzardarsi alla prosaicità d'un tipo siffatto; che, fra poco, tornato a casa, troverà sulla tavola di cucina la minestra di fagiuoli e il cavol nero delle nature morte del Bonzi e del Gobbo de' Carracci.

È un altro di quei piccoli ritrovamenti, che giustificano la crescente attenzione per i prodotti del « manierismo », toscano e di altre parti; in contrasto con lo sbrigativo dispregio, anche oggi seguitato ad ostentare da qualche grosso mandarino. Sia con la divertita curiosità del Marangoni e del Tinti; sia con la erudita posatezza del Giglioli, del Gamba, del Sirén; con lo specializzato impegno del Mc Comb, benemerito del Bachiacca e del Bronzino; od infine, con la penetrazione stilistica del Friedländer, dell'Antal e del Longhi: son molti ormai i quali trovano che val la pena di addentrarsi nel cafarnaum manierista. Cristalline astrazioni disegnative; ardite anticipazioni del gusto odierno; acutissime trovate d'ingegneria, a cercar di sollevare e disporre in modo nuovo i blocchi di tonnellata della tradizione classica; uscite di « genere » d'un delizioso accento vernacolo: ce n' è per tutti i gusti.

EMILIO CECCHI

Digitized by Google

QUATTRO DIPINTI INEDITI DELL' ASSERETO

Nel presentare brevemente alcuni dipinti inediti di Gioacchino Assereto, non posso che richiamarmi allo studio dedicato dal Longhi, in «Dedalo» (nov. 1926, p. 354 e seg.), a questo eccellente pittore della prima metà del Seicento Genovese.

Alle opere certe dell'Assereto, raccolte in quel saggio secondo la più probabile cronologia; mi limito a confrontare e proporzionare queste quattro che ho potuto recentemente esaminare a Genova per la cortesia dei signori Bertollo, Vitelli, De Masi, Queirolo.

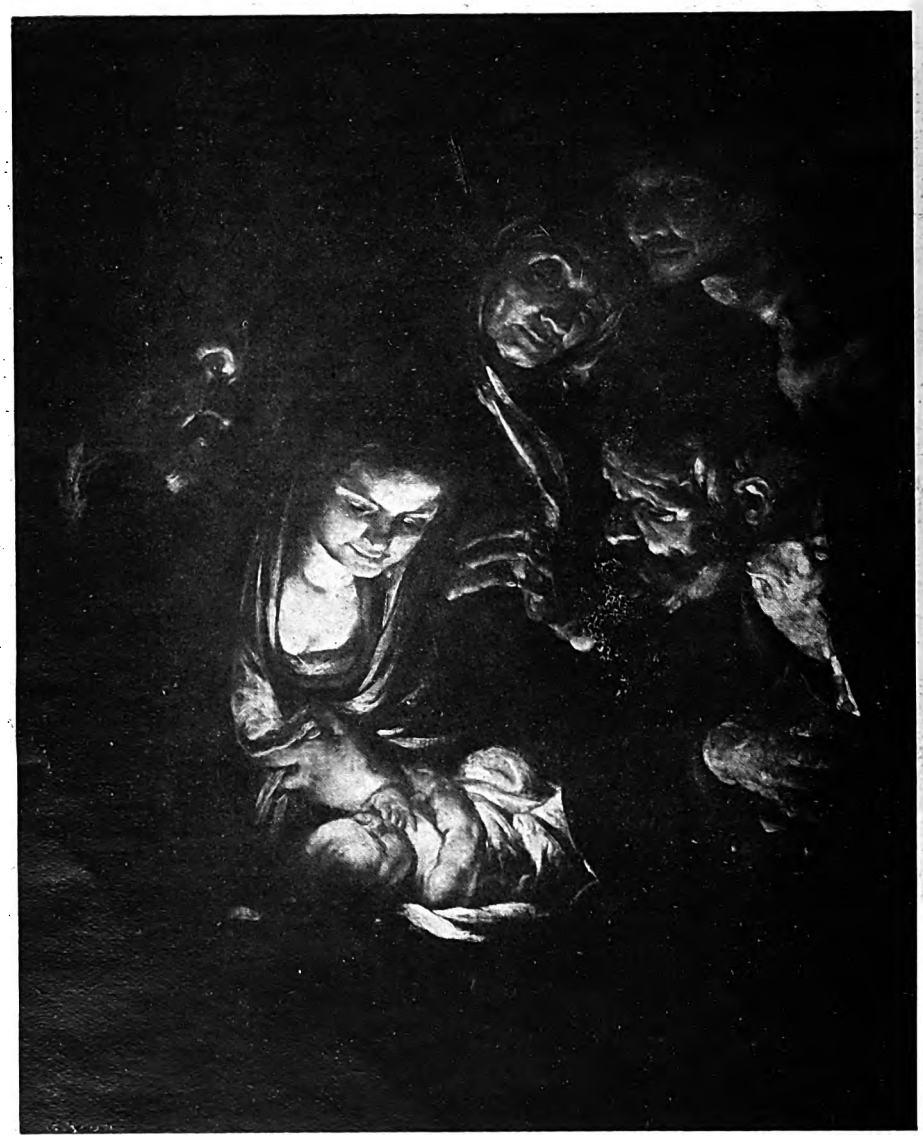


Fig. 1. — Genova, Raccolta privata. - G. ASSERETO: «Adorazione del Bambino».

Digitized by Google

«*L'Adorazione*» (fig. 1) ci riporta al meglio della prima tradizione secentesca genovese: vuol dire ad un momento di postuma fortuna del Cambiaso, ai rapporti con i Milanesi ed ai rari, sporadici tentativi d'infiltrazione dei modi del Caravaggio e dei suoi problemi luministici. Quest'opera di grandi dimensioni, con cinque figure al vero, per singolarità di modulo compositivo e per il voluto effetto di luce rimane quasi isolata nel corpo dell'arte dell'Assereto, ma potrà, ad ogni modo, collocarsi dopo gli affreschi e i profeti della chiesa dell'Annunziata al Vastato a Genova (che a lor volta seguono alle «Circoncisioni» di Brera e della Galleria Borghese) e prima del gruppo della presumibile maturità del pittore, segnata dai quadri d'altare dei SS. Cosma e Damiano.

Il dipinto che, naturalmente, richiama, e non a proprio danno, le più significative cose dello Honthorst (1) è, nel colore, per necessità, di scala ridottissima. Cromaticamente, giuoca su toni d'oro acceso, arroventato e su bruni tra-

Fig. 2. — Genova, Raccolta Bortolaso. - G. ASSERETO: «Il cieco di Gerico».

slucidi di bitume e d'asfalto; con pennellate che ora rassodano e torniscono la forma come nella figura di Maria dal seno fermo entro il corpetto, dal collo pieno; ora sfioccano in mac-

(1) Il ricordo palese dell'Adorazione dello Honthorst a Firenze, databile c. 1621, è utile per inferirne che il dipinto dell'Assereto è certamente posteriore a quell'anno.

Digitized by Google

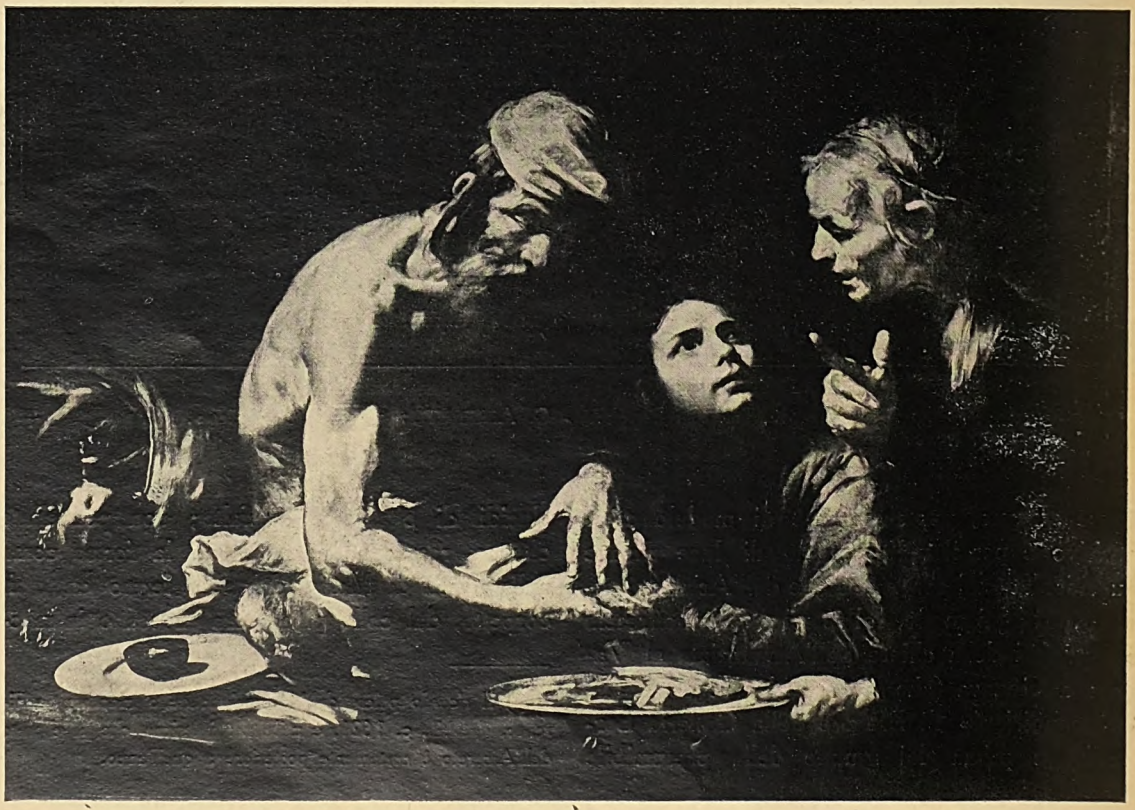


Fig. 3 e 4. — Genova, Raccolta privata. - G. ASSERETO: «La vendita della primogenitura».

Digitized by Google

chie isolate, ben definite e sufficienti ad evocare, più e meno, la forma dai diversi piani del fondo adombrato.

Anche sulla scorta di quella affermazione del Soprani, dove si rammenta il credito che fuori d'Italia e sopratutto a Siviglia veniva prendendo l'Assereto, il Longhi gli attribuì, Orazio De Ferrari, ma dal Longhi ripresentata (a pag. 370 del citato studio) come cosa certa dell'Assereto.

Ora, a questo nuovo gruppo di dipinti, anteriori di poco a quei due quadri dei SS. Cosma e Damiano che nel gusto, e in certo scaltro stilismo di tocco e di tipica, presentano aggregato ai due

Fig. 5. — Genova, Raccolta privata.
Particolare della « Vendita della primogenitura ».

e molto convincentemente, il « Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe» del Museo del Prado, e, come corollario, il bozzetto dello stesso quadro, da lui trovato e rivendicato anch'esso al genovese, nella collezione Remak di Berlino. A questo tempo viene a collegarsi la « Cena in Emaus », di una collezione privata genovese, esposta nel 1923, a Genova, nella mostra dell'arte sacra; da Orlando Grosso ritenuta opera di De Ferrari l'Assereto, già maturo dell'esperienza ansaldiana e strozzesca, a questo gruppo dico, mi par da connettere il quadro della Collezione Bortolaso che, se leggo bene, rappresenta, il « *Cieco di Gerico* » secondo i vangeli di Luca e di Marco. Anche per questo fortissimo dipinto (fig. 2), nel confronto con « Cena in Emaus », potrebbe nascere il dubbio che si tratti di uno strozzesco o di G. A. De Ferrari.

Digitized by Google

Ma a conferma di quanto sostenne il Longhi per la « Cena in Emaus », viene per vari versi a soccorrere la nuova versione della « *Vendita della primogenitura* » che pubblico in questa nota e che ripete precisamente varie fattezze già note dal dipinto discusso. Confermata in questa guisa l'ascrizione della « Cena in Emaus » all'Assereto, del confronto con questa si avvantaggia il « *Cieco di Gerico* » nel quale, anche per altri versi, ritroviamo le traccie incancellabili del grande pittore. Quelle mani magistralmente dipinte, esibite e sfoggiate come da chi è sicuro d'avere una speciale padronanza nella chiromimica, l'atteggiarsi e la fisonomia del putto che regge il boccale, il panneggio, largo e grandioso anche nel breve campo d'azione di una manica; sono cose, tutte, che incidono i segni della personalità dell'Assereto.

Al periodo della piena maturità, al tempo del Sant'Agostino della collezione privata di Londra, pubblicato dal Longhi (pag. 375, saggio cit.) vengono poi a connettersi le due tele della « *Storia di Esaù* » (fig. 3, 4) che, per ragioni di ciclo, mi pare richiamino in avanti nel tempo la « *Vendita della primogenitura* » di Leningrado a me nota attraverso la copia della Galleria di Augsburg (Longhi, saggio cit., pag. 373).

Splendidamente intese le tre persone di questa « *Vendita della primogenitura* » (fig. 3). Esaù che, agguantando la pagnotta, ripete con la destra la stessa posa di Gesù nella « Cena di Emaus » leva la sinistra in alto, con gesto quasi oratorio simile a quello dell'apostolo di centro nella stessa « Cena »; Giacobbe, coperto il capo di un casco di pelo insinua l'offerta delle lenticchie in una bacinella dalle lustre labbra; istigato e istruito da Rebecca, dove ritorna ad litteram la modella che ha servito per la Santa Monica che conversa con Sant'Agostino. Qui anzi il confronto è toccante, giacchè mai vidi ripetizione più precisa e meno meccanica: non solo il volto è identico, ma anche il *rictus* di quei muscoli pellicciai della fronte e sopraciliari, che si corrugano in segno di diffidenza, e di attento stupore; una ripresa, anche se più alla lontana, della schernitrice di Giobbe nel dipinto del Museo di Budapest. Notevole anche il particolare del cane, dipinto a trattini di pennello corti e contigui come a Genova aveva insegnato qualche animalista fiammingo e come aveva appreso anche il Castiglione.

Nel quadro compagno (fig. 4), Isacco vecchio e cieco, nudo il dorso grinzoso, con i radi capelli incolti che vengon fuori da una berretta bianca e scendono lungo le orecchie come treccie di canapa, tasta la mano del figlio Giacobbe, inguantata, per l'astuzia materna, da pelli di capretto. Anche qui, e più spiegabilmente, il tipo di Isacco è quello già noto nei quadri di Augsburg e di Leningrado; e nella composizione parrebbe volersi ripetere la trovata di addossare a destra i personaggi, lasciando a sinistra una larga « pausa ombrosa » come nello splendido « Sansone » della raccolta Longhi; senonchè la pausa vi è riempita da una fra le più belle « nature morte » dell'Assereto (fig. 5): un'orcio intaccato d'ombre, d'una evidenza quasi « sivigliana »; quel piatto candido su cui posa, a contrasto efficacissimo, il vasetto di terracotta bruna; la pagnotta appoggiata al piatto: il tutto legato da una « macchia » quanto mai ben intesa.

GIUSEPPE DELOGU

Digitized by Google

E ANCORA DELL' ASSERETO

Ai begli esemplari del pittore genovese, speditamente illustrati dal dott. Delogu, potranno certamente unirsene molt'altri, sui quali speriamo voglia intrattenerci presto il dott. Mario Labò, che li va rintracciando. Per parte nostra aggiungiamo fin d'ora questi pochi, ma, per un verso o per l'altro, tutti significativi.

Due, intanto, appartengono al primo tempo dell'Assereto e ci rafforzano nella nostra vecchia convinzione, circa la perfetta concordia di tendenze tra Genovesi e Milanesi intorno al 1620.

Ecco, per esempio (fig. 1), una « Sacra Famiglia con il Battistino e San Pietro » (collezione milanese), dove son tante le affinità col Cerano nelle teste dei vecchi e nel modo di tramare, si direbbe, la composizione tutta sui festoni dei cartigli e i rovelli dei panni; ed ecco questo bozzetto (fig. 2), molto bello, di

Fig. 1. — Milano, Raccolta privata.
G. ASSERETO: « Sacra Famiglia con S. Pietro e S. Giovannino ».

Digitized by Google

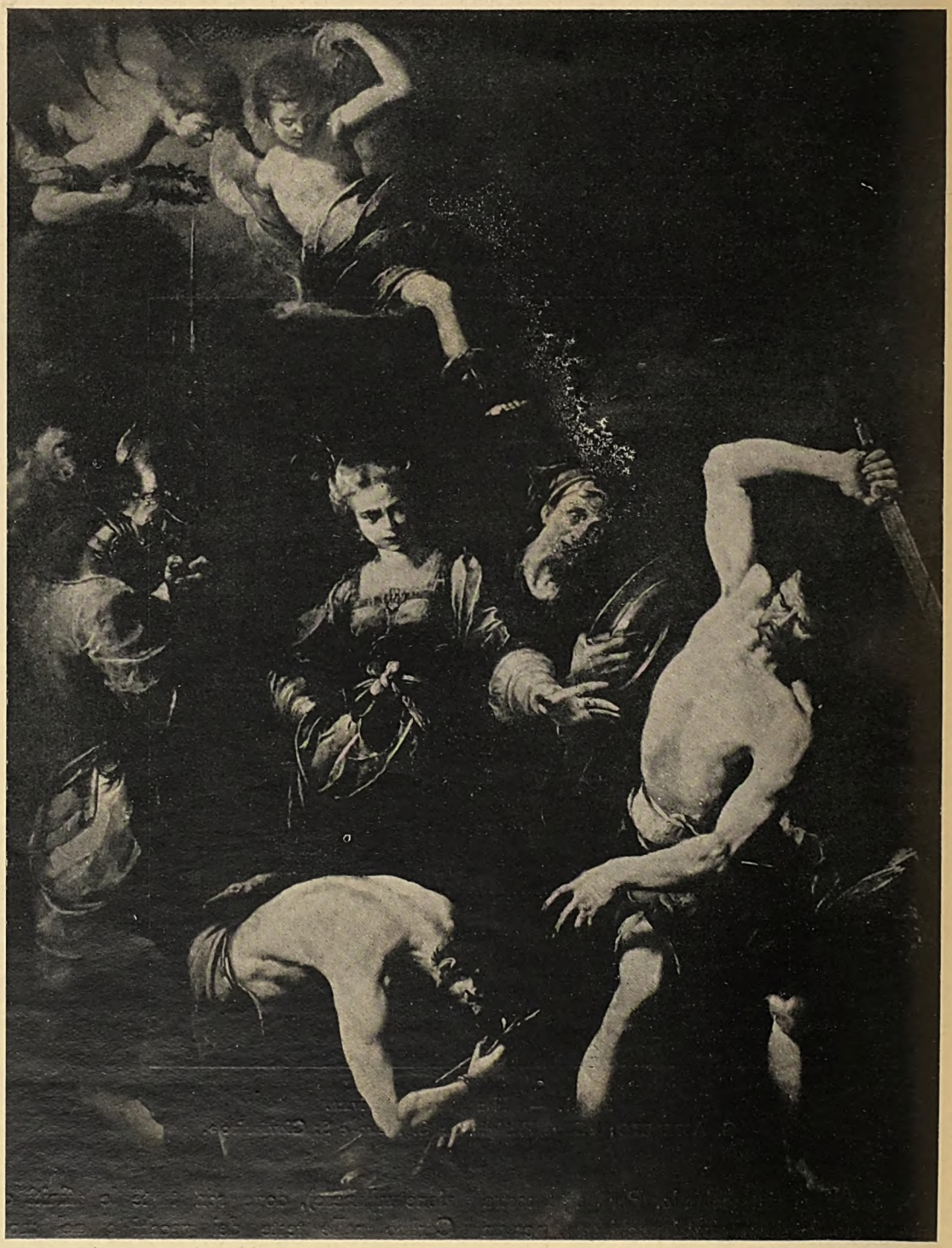


Fig. 2. — Bologna, Raccolta privata. - G. ASSERETO: « Decollazione del Battista »

Digitized by Google

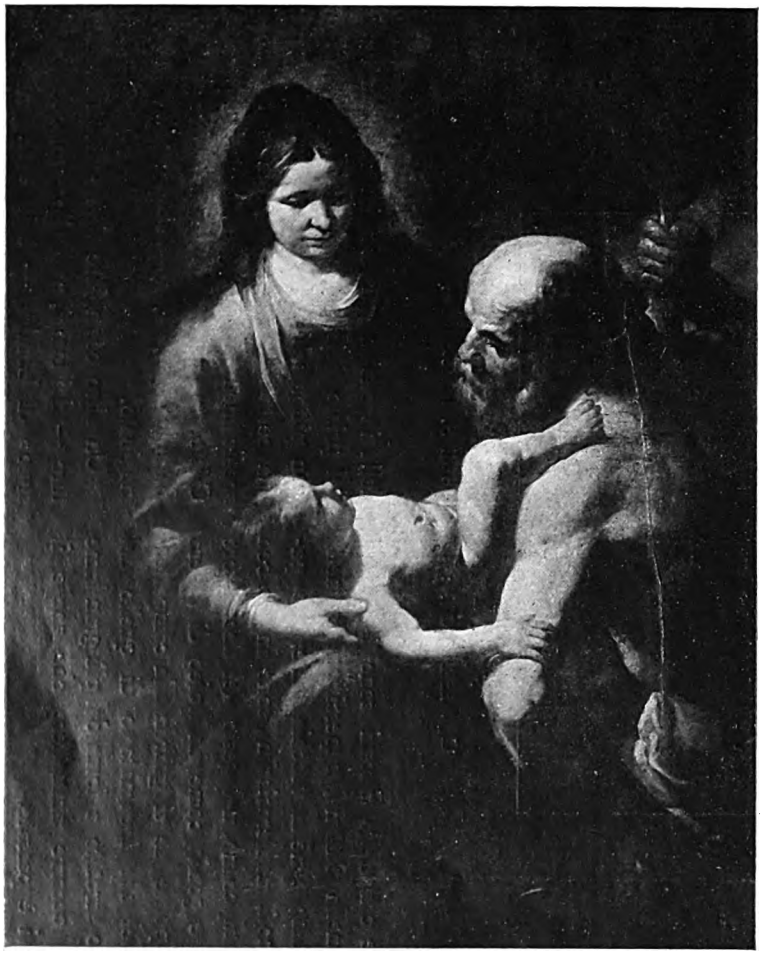


Fig. 3. — Già a Berlino.
G. ASSERETO: « Madonna c. Bambino e San Cristoforo ».

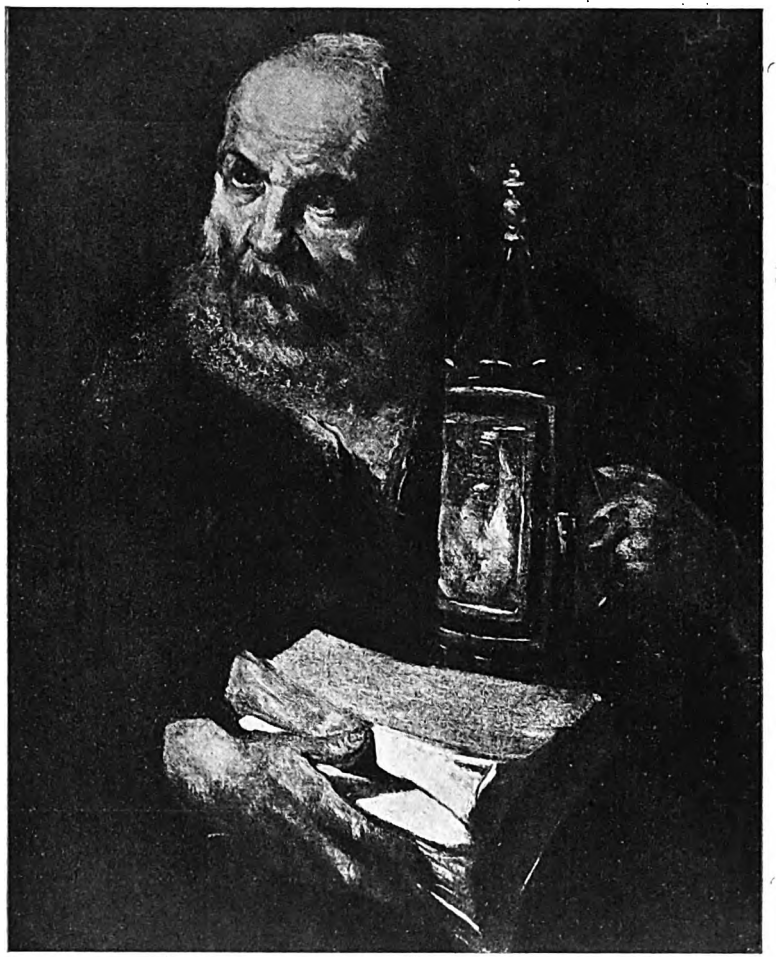


Fig. 4. — Milano, Vendita Spinelli.
G. ASSERETO: « Diogene ».

Digitized by Google

« Decollazione del Battista » (collezione bolognese), che se, come pare, servì di preparazione ad una pala d'altare, questa dovette essere sicuramente una delle prime del nostro pittore; intorno al 1625. Si veggano, quanto procaccineschi, gli angioli che fan la ruota in alto; e quante concordanze col Morazzone negli armigeri colpiti da quelle luci, come da lame di coltello; mentre che dello Strozzi sono appena i primi cenni nella Salome, superciliosa reginetta sadica, efferata; e nella vecchia fante. Le parabole dei moti, manierosissimi, sono ancora ben visibili, anzi al colmo, nel gesto del decollatore che si torce e gonfia come un trofeo di saliera celliniana. Eppure, se si guarda alla compattezza illusiva del suo incarnato o di quello del Battista, tutto arrotato a forza dal più gran lume del quadro, occorre ammettere che anche il Caravaggio vi è passato.

Di anni più maturi, dopo l'accettazione, comune a tutti i genovesi, dei quarti di nobiltà vandyckiana, è invece questa curiosa figurazione (fig. 3) della Madonna che va issando il Bambino sulla spalla del San Cristoforo (un quadro già sul commercio di Berlino, e dove già il dott. Bloch aveva sospettato la mano dell'Assereto). Argomento singolarissimo, ma tipico della invenzione, tra sentimentale e naturalistica, del primo Seicento e, in particolare, di codesti clan pittoreschi. Non vi manca, ad ogni modo, una certa grandezza di scala a far dominare, scenicamente, la Vergine, così alta, pure sul San Cristoforo gigantesco e marinaro; l'atto del Bambino poi, è, non si potrebbe meglio immaginato.

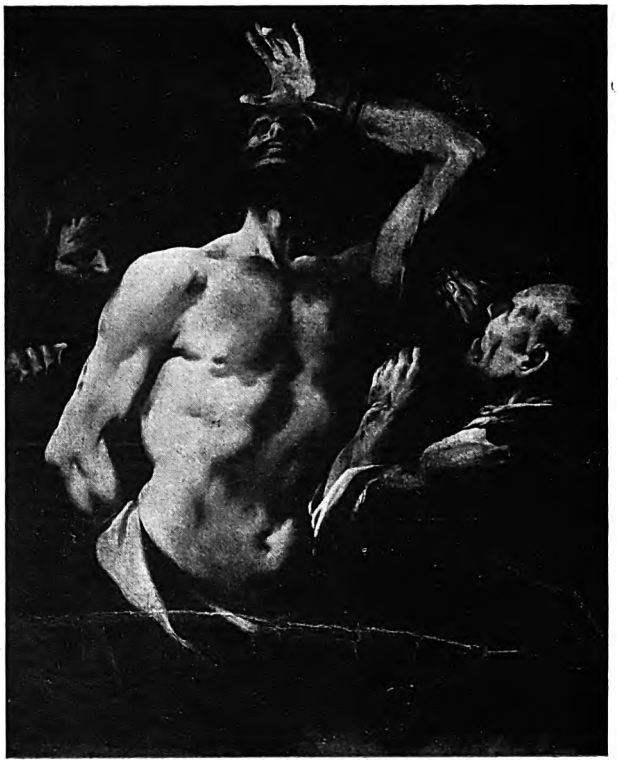


Fig. 5. — Milano, Raccolta privata.
G. ASSERETO (?): « Martirio di S. Bartolomeo ».

Un altro esemplare tipico dell'Assereto maturo — dei tempi, a un dipresso, del «Sant'Agostino» di Londra — è il «Diogene» (fig. 4),

Digitized by Google

comparso nella vendita Spinelli a Milano (1928) sotto il nome di Pierfrancesco Mola; proposto dal dott. G. Fiocco con questo commento: «notevole per i chiari influssi caravaggeschi, tipici della Scuola Romana». Ma il Caravaggio qui è rifuso entro ben altre e dominanti tendenze di fonte veneziana e manieristica. Il modo di toccar la lanterna potrà esser più bassanesco, poniamo, che caravaggesco; e quello sfogliarsi del libro e della mano ad un tempo, in uno scorcio tutto forzato e intenzionale, è proprio un tratto di maniera, caratteristico nell'Assereto; se anche, ravvivato, s'intende, dai frammenti di splendente verità «ottica» in quell'apertura dei fogli stazzonati, eccetera.

Era, infine, e credo sia ancora in una raccolta milanese, questo «Martirio di San Bartolommeo» (fig. 5); affettato fin che si vuole, strampalatissimo, ma non privo di vigoria drammatica. Se fosse, come sembra, dell'Assereto, dovrebbe credersi una delle sue esperienze più tarde, e starebbe a dire che nel pittore non mancò neppure l'intento di accordare, ad un punto, il vecchio e spiritato manierismo coll'onda continua e maculata del pieno barocco. Il resultato, di conseguenza, è quasi di un settecentista «rococò», cui sapevamo che il manierismo avesse tante volte anticipatamente alluso; non credevamo addirittura raggiunto come questo dipinto ci sforzerebbe ad ammettere. Il torso e la testa del Santo fanno quasi pensare ad un Troger o ad un Maulpertsch. E in quella mano che irraggia luce sul capo è uno di quei voli di scenografia metafisica, quali, pure convinti che il Seicento avesse percorso quasi tutta la strada della pittura fino ad oggi, credevamo proprî soltanto al secolo veniente. S'intende che l'attribuzione all'Assereto avrà bisogno d'essere ancora riprovata; e in questo altri potrà sicuramente sovvenirci, sulla scorta della riproduzione che abbiamo pubblicata apposta.

ROBERTO LONGHI

Pubblicazioni e manoscritti relativi alla parte antica dovranno essere spediti a: ***Roberto Longhi,*** *7, via Mogadiscio, Roma (37); quelli relativi alla parte moderna a:* ***Emilio Cecchi,*** *11, Corso d'Italia, Roma (34).*

Tutta la corrispondenza relativa all'amministrazione, dovrà invece essere indirizzata a: ***PINACOTHECA,*** *via Antonio Bosio, 15, Roma (37).*

TULLO GRAMANTIERI, *direttore tecnico gerente responsabile* Tipografia Selecta, Via Cicerone, 56

Digitized by Google

SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI

Capitale interamente versato L. 20.000.000

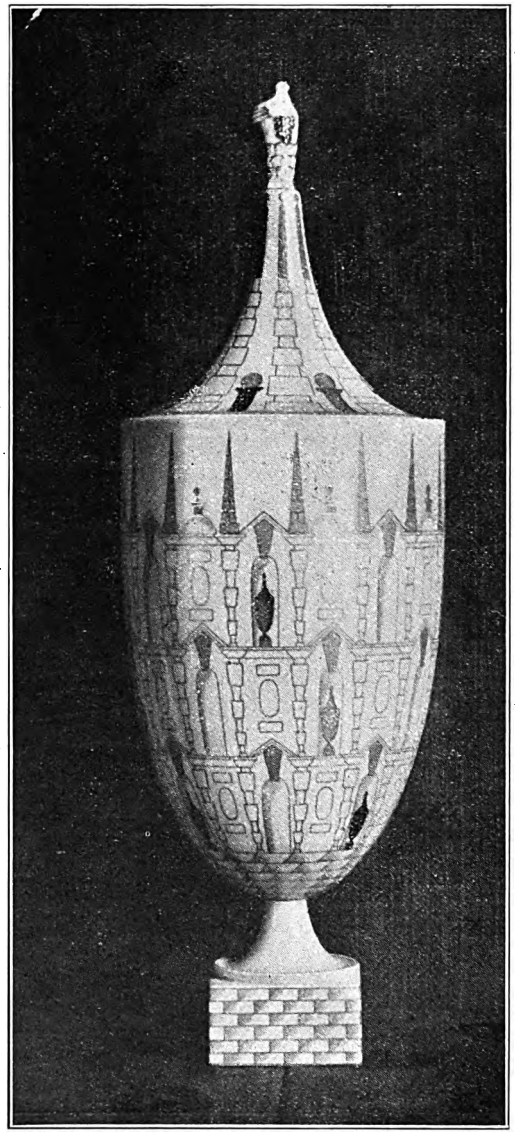
SEDE SOCIALE: MILANO, VIA BIGLI 21

PORCELLANE

MAIOLICHE

TERRAGLIE

COMUNI



PIASTRELLE PER

RIVESTIMENTI

DI PARETI

ARTICOLI IGIENICI

CERAMICHE

D'ARTE

CRISTALLERIE

ARGENTERIE

MILANO - Via Dante 5.
TORINO - Via XX Settembre 71.
GENOVA - Via XX Settembre 3 nero.
BOLOGNA - Via Rizzoli, 10.
LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 27.
PISA - Via Vittorio Emanuele 22.
FIRENZE - Via Rondinelli, 7.
ROMA - Via del Traforo 147-151.
NAPOLI - Via S. Brigida 30-33.
CAGLIARI - Via Campidano, 9.

BAGNI DI MONTECATINI

Digitized by Google

S. A. NIPPO CINESE

BORDOLI E GIACOBINO

BOLOGNA
VIA PIAVE, N. 1

ANTICHITÀ
CINESI
PORCELLANE
BRONZI
AVORII
RICAMI
SCULTURE
IN LEGNO
E IN MARMO

MILANO
VIA SERBELLONI, 1

FIGURE
VASI ANIMALI
GIADA
CRISTALLO
DI ROCCA
LAPISLAZZULI
QUARZO VERDE
QUARZO ROSA
AMETISTA ECC.

SI GARANTISCE L'AUTENTICITÀ DEGLI OGGETTI ANTICHI

GALLERIA SANGIORGI

PALAZZO BORGHESE

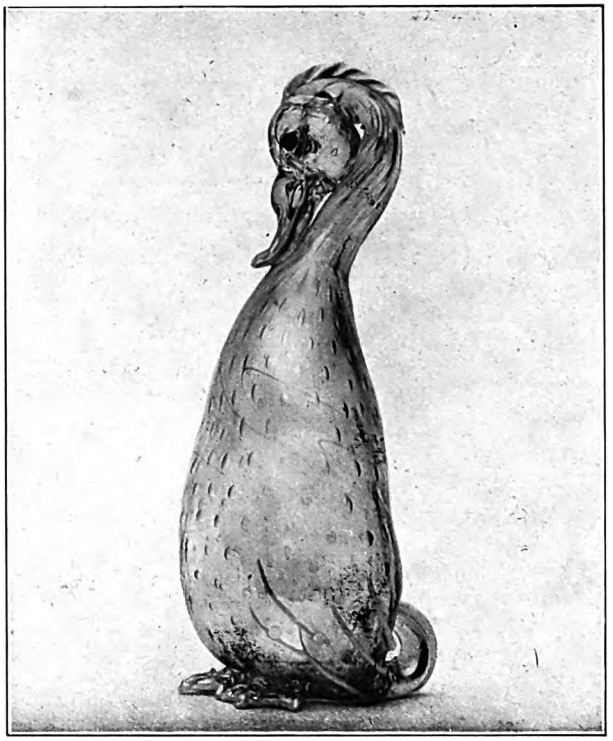
ROMA

VIA RIPETTA 117 - TELEFONO 60-861

Digitized by Google

VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.

MURANO - 47 FONDAMENTA VETRAI - TEL. 23-38



SEDI IN ITALIA:

a VENEZIA in Piazzetta Leoncini, 314.
a FIRENZE in Via Tornabuoni, 1.
a GENOVA in Via Roma, 60-R.
a BOLOGNA alle Loggie del Pavaglione, 1M da Richard Ginori.
a MILANO in Via Montenapoleone, 25.
a TORINO in Via Cavour, 7-bis.
a ROMA in Via Condotti, 90.
a NAPOLI da Ducrot in Via Gaetano Filangeri, 36.
a PALERMO da Ducrot, Via Ruggero Settimo, 33
a CATANIA da Camiolo in Via Coppola, 4

SEDI ALL'ESTERO:

ad AMSTERDAM da Fetter in Veteringschans, 79
a BERLINO in Kurfürstendamm, 44.
a BRUXELLES da Wolfers Frères in Rue d'Arenberg, 11-13.
a PARIGI in Place de la Madeleine, 19.
a NEW YORK in Madison Avenue, 584.
a BUCAREST da Barras in Calea Victoriei, 84.
a BUENOS AYRES da Christofle in Calle Florida, 577.
a MADRID da Regium in Caballero de Gracia, 60.
a GINEVRA da Favre e da Goerg.
a VIENNA da Haus & Garten in Bosendorferstrasse, 5.

Digitized by Google

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ ANONIMA PER AZIONI COL CAPITALE SOCIALE DI

L. 30.000.000 - VERSATO L. 20.000.000

«LE ASSICURAZIONI D'ITALIA» sono collegate con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

«LE ASSICURAZIONI D'ITALIA» assicurano contro i danni dell'Incendio, delle Disgrazie Accidentali e Responsabilità Civile, della Grandine, dei Trasporti, dei Furti e dei Rischi Aeronautici.

Agenzie Generali in tutte le città Capiluogo di Provincia.
Agenzie locali in tutti i Comuni del Regno.

DIREZIONE GENERALE: ROMA - Largo Chigi, n. 218

TELEFONI: 62 434 - 63 330

Telefono dell'Amministratore Delegato: 62 582

MARIO GALLI

RACCOLTA D'ARTE

OPERE
DEI PRINCIPALI
PITTORI TOSCANI
DELL'OTTOCENTO

FIRENZE - Borgo Pinti, N. 97 - FIRENZE

Digitized by Google

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA

I capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *sono garantiti dal Tesoro dello Stato, oltrechè dalle riserve ordinarie e straordinarie dell'Ente.*

Le polizze, quindi, emesse dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *hanno il carattere e le garanzie dei Titoli di Stato.*

L'ISTITUTO ha adottato svariate forme assicurative adatte ad ogni condizione sociale.

Per le " assicurazioni popolari " non è richiesta la visita medica ed i premi sono pagabili in rate mensili.

Attualmente i capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ammontano ad oltre DIECI MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI, che è il regolatore del mercato assicurativo in Italia, ha Agenti generali in tutte le città del Regno, nelle Colonie e all'Estero.

Le Agenzie Generali e le Agenzie Locali rappresentano anche LE ASSICURAZIONI D'ITALIA, Società collegata con l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI per l'esercizio delle assicurazioni contro i danni: *Incendi, Furti, Disgrazie accidentali e Responsabilità civile, Grandine, Trasporti, Rischi aeronautici.*

Digitized by Google

SOC. AN. EDITRICE "LA VOCE,,

PAUL CLAUDEL
ARTE POETICA
Lire 9

GUIDO BIAGI
GLI ULTIMI GIORNI
DI P. B. SHELLEY
Lire 10

MARIO PRAZ
SEICENTISMO E MARINISMO
IN INGHILTERRA
Lire 30

PAOLO D'ANCONA
L'UOMO E LE SUE OPERE
NELLE FIGURAZIONI ITALIANE
DEL MEDIOEVO
Lire 150

GUIDO BIAGI
PASSATISTI
Lire 10

CÉZANNE: 16 OPERE
Lire 5

SPADINI: 16 OPERE
(prefazione di U. Ojetti)
Lire 10

FERNANDO LIUZZI
ESTETICA DELLA MUSICA
Lire 12,50

MARIO PRAZ
LA FORTUNA DI BYRON
IN INGHILTERRA
Lire 10

C. A. ZANCO
CECOF DAL SUO EPISTOLARIO
Lire 10

E. POLIDORI CALAMANDREI
LE VESTI DELLE DONNE
FIORENTINE NEL 400
Lire 150

E. SOLMI
SCRITTI VINCIANI
Lire 45

DEGAS: 16 OPERE
Lire 5

PICASSO: 12 OPERE
Lire 5

Digitized by Google

Digitized by Google

Esce per cura di PINACOTHECA:

ROBERTO LONGHI

PRECISIONI NELLE GALLERIE ITALIANE

I.

R. GALLERIA BORGHESE

Le ricerche del Longhi su molti dipinti della famosa galleria romana, già bene accolte quando apparvero, a puntate, negli anni I e II di « *Vita Artistica* », ritornano oggi riunite ed aumentate in questo volumetto.

Per più vantaggio degli studiosi, l'autore vi ha, difatti, aggiunto:

I. - Un « Indice analitico delle precisioni » stesse.

II. - Una serie di « Note brevi », dove tutti i 568 numeri della Borghesiana sono concisamente annotati e, talora, corretti; in guisa da costituire una base indispensabile per il definitivo catalogo critico della intiera raccolta.

III. - Una « Bibliografia » speciale e motivata, relativa alla storia della Galleria e de' suoi dipinti, dal 1613 al 1928 (153 numeri).

IV. - Un « Indice degli artisti ».

Di pagine 253, con 49 illustrazioni, legato in tela, il volumetto costa 20 lire richiederlo alla Libreria Modernissima - Roma; I nostri abbonati lo potranno avere inviando vaglia di lire 15 all' Amministrazione di « *Pinacotheca* »: Roma, Via Antonio Bosio, 15.

Sono disponibili:

alcune annate complete di VITA ARTISTICA 1926

***L. 120** per l' Italia - **L. 150** per l'Estero*

alcune annate complete di VITA ARTISTICA 1927

***L. 120** per l'Italia - **L. 150** per l'Estero*

Richiederle a: PINACOTHECA

ROMA - 15, VIA ANTONIO BOSIO - ROMA

Si pregano i ritardatari di voler cortesemente regolare al più presto l'abbonamento di " Pinacotheca „.

Digitized by Google

L'ITALIANO

EDITORE IN BOLOGNA

LA RUOTA DEL TEMPO

SCRITTI D'OCCASIONE

di RICCARDO BACCHELLI

con un disegno di Morandi - Vol. di pp. 150 su carta gialla, 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

DOMENICO GIORDANI

AVVENTURE CASALINGHE

di GIUSEPPE RAIMONDI

Vol. di pp. 150 su carta gialla 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

PANE BIGIO

SCRITTI POLITICI

di TELESIO INTERLANDI

con una prefazione di V. Cardarelli, e un disegno di Bartoli, L. 7.

IL PERDIGIORNO

PRECEDUTO DA UNA LETTERA AGLI AMICI DELLA RONDA

di LORENZO MONTANO

Vol. di pp. 150 con un disegno di Longanesi 500 copie numerate L. 10.

PROSSIMAMENTE:

NERO E BIANCO di *E. Cecchi*
PASSO DI STRADA di *M. Maccari*
ELIXIR DI VITA di *C. Pavolini*
ASTRID E ALTRE COSE di *V. Cardarelli*
IL BUON NAVIGLIO di *G. B. Angioletti*

e una monografia su

GIORGIO MORANDI

con 30 riproduzioni

PREZZO DEL PRESENTE FASCICOLO: Italia e Colonie: L. 12 - Estero L. 20

Digitized by Google